Inhalt.

Seite

I. Ueber das Studium der griechischen Poesie. 1795—1796.

Vorrede IX

Erstes Kapitel.

Von dem gegenwärtigen verworrnen Zustande der modernen Dichtkunst, und wo die Aufgabe derselben zu suchen sei. Von dem Princip der Künstlichkeit in dem Ursprunge und in der Entwicklungsgeschichte, so wie in den charakteristischen Eigenschaften der neueren Poesie; und von der vorherrschenden philosophischen Richtung, besonders in der tragischen Kunst der Neuern. . . 21

Zweites Kapitel.

Weitere Entwicklung und Entgegenstellung des Interessanten mit dem Schönen. Einwürfe der Gegner über die Aufgabe der modernen Dichtkunst, und deren mögliche Auflösung. Von der Annäherung zum objectiven Schönen; und von der Möglichkeit einer neuen Wiedergeburt der Poesie. Von dem Bedürfniß einer vollkommnen Anschauung für die Kunst, neben der Theorie, wie die Werke der Griechen ein solches Urbild darbieten. . . . 55

Dritte Kapitel.

Kurzer Abriß von dem Ideal des Schönen in den Werken der griechischen Dichtkunst, und von ihrer classischen Vollkommenheit; von dem frühesten Zeitalter der ersten Naturentfaltung bis zu der spätern Epoche der schon entarteten Kunst, durch alle Stufen der alten Bildung hindurch, nach dem ganzen Entwicklungsgange und Kreislaufe derselben; und wie auf der Höhe der vollendeten tragischen Kunst der Gipfel des höchsten Schönen erreicht worden. 78

Viertes Kapitel.
Einwendungen gegen die griechische Poesie; besonders wegen ihrer sittlichen Flecken und Mängel. Versuch einer Grundlegung zu einer vollständigen Theorie des Häßlichen und Kunstwidrigen nach allen seinen Arten, als Gegensatz zu der Idee des Schönen in der Kunst. Beantwortung und Prüfung jener Einwürfe und Fehler. = 109

Fünftes Kapitel.
Von den Fehlern und Irrthümern in der Nachbildung der antiken Dichtkunst, und von den Schwierigkeiten, welche dem modernen Dichter dabei überhaupt im Wege stehen. Beschluß des Ganzen; von der Wiedergeburt der neuern Poesie, besonders für Deutschland = = 129

II. Gespräch über die Poesie. = = = 165

Gedruckt bei J. St. v. Hirschfeld.

Fried. v. Schlegel's

sämmtliche Werke.

Zweite Original-Ausgabe.

Sechster Band.

Wien.
Im Verlage bei Ignaz Klang.
1846.

Ansichten und Ideen

von der

christlichen Kunst.

Vorrede.

Es ist mit dem Sinn für die bildende Kunst nicht wie mit der Empfänglichkeit für die Poesie, welche von der Natur aus eigentlich allen Gemüthern eingepflanzt ist; und wo gar keine Spur und Regung mehr davon gefunden wird, da ist die Anlage dazu nur durch den schweren Druck des äußern Lebens, durch einen zu künstlichen Mechanismus desselben, oder ein Uebermaaß des abstracten Denkens erstickt und abgestumpft worden. Denn die Fantasie, mit allen aus ihr hervorgehenden Gefühlen der Erinnerung und Anklängen der Ahnung, ist ein wesentliches Glied und Element des Menschengeistes überhaupt, welches leicht bei der ersten ansprechenden Berührung hervortritt und wie von selbst wiedertönt. Um das Schöne in den materiellen Künsten aber richtig zu empfinden, ist jene allgemeine Fantasie nicht hinreichend; sondern es wird dazu eine eigenthümliche Richtung, eine besondere Verschmelzung und Durchdringung derselben mit dem für jede dieser Künste bestimmten Sinnenorgan erfordert. In dem äußern Sinn an sich liegt es auch nicht; es kann jemand ein vollkommen gut gebautes und organisch gesundes, ja ausgezeichnet scharfes Auge oder feines Gehör haben, ohne daß damit irgend eine Wahrnehmung des Schönen oder der eigentliche Sinn für die Kunst verbunden wäre. Erst durch jene an sich kaum weiter erklärbare magische Durchdringung des Sinns und der Fantasie, von welcher der erste

Grund nur in den verborgenen Tiefen der Organisation und in der besondern Beschaffenheit der unsichtbaren geistigen Lebenskraft zu suchen ist, wird das Auge innerlich hell für das Schöne in dem Gebilde der äußern Erscheinung, oder auch das Ohr empfindlich und geöffnet für den Geist der Töne, und allen seinen Harmonieenzauber.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir gelehrte Forscher, große Denker und selbst Dichter von Genie, diesen Sinn für das Schöne in der bildenden Kunst oftmahls gänzlich entbehren, und ihn auch nach einer lebenslänglichen Beschäftigung mit den Gegenständen derselben, nie recht erwachen oder für immer eine schiefe Richtung nehmen sehen. Der Sinn für das mahlerische Schöne wie für die Musik muß der Seele angeboren sein; wo er aber ursprünglich vorhanden ist, da erwacht und entfaltet sich das Gefühl dafür zugleich mit dem Anblick des Schönen, und die Idee der Kunst läßt sich nur an den Anschauungen derselben entwickeln.

Wer daher eine neue Ansicht und eigenthümliche Idee von der Kunst mittheilen will, und aufzustellen hat, der muß uns so viel als möglich in den ganzen Kreis seiner Kunstanschauungen vollständig einzuführen suchen; denn sonst bleibt es in der gewöhnlichen Art, bei allgemeinen Begriffen und abstracten Redensarten, und ermangelt das rechte, innige tiefe Verständniß. Den ersten Anfangspunkt meiner Kunstanschauungen gewährte mir die Antiken = Sammlung zu Dresden, und nur über diesen Anfang will ich hier noch einige Worte zur Einleitung erwähnen. In dem ersten Jünglingsalter von etwa siebzehn Jahren, bildeten die Schriften des Plato, die tragischen Dichter der Griechen, und Winkelmanns begeisterte Werke, meine geistige Welt und die

Umgebung, in der ich lebte, und wo ich mir in meiner dichterisch nachdenkenden Einsamkeit, wohl oft auch nach jugendlicher Art, die Ideen und Gestalten der alten Götter und Helden in der Seele vorzubilden versuchte. Im Jahre 1789 gelangte ich freien Muthes zum erstenmahle zur Anschauung in jener kunstgebildeten Hauptstadt, und war eben so glücklich als erstaunt, die lang ersehnten antiken Göttergebilde nun wirklich vor mir zu sehen, unter denen ich oft stundenlang verweilte und umherwandelte, besonders auch in der unvergleichlichen Sammlung der Mengsischen Abgüsse, welche damahls im Brühlischen Garten, noch wenig geordnet, befindlich war, und wo ich mich oft einschließen ließ, um desto ungestörter zu bleiben. Es war aber nicht die hohe Schönheit der Form allein, welche meine im Stillen genährte Erwartung erfüllte und übertraf, sondern noch weit mehr setzte mich das Leben und die Bewegung an diesen Olympischen Marmorbildern in Erstaunen; denn das hatte ich mir in meinem einsamen Nachsinnen nicht so vorstellen und als möglich denken können. Diese unvergeßlichen ersten Eindrücke blieben nun die feste dauernde Grundlage für meine Studien des classischen Alterthums in den nächstfolgenden Jahren.

Unter den Gemählden der Dresdner Gallerie, sprachen mich in jener ersten Zeit nur diejenigen an, welche durch eine große Composition und einfache Hoheit der Form und des Ausdrucks, am meisten noch der Antike gleichen, die mich damahls fast ausschließend anzog und erfüllte. Erst bei einem erneuerten Aufenthalte zu Dresden im Jahre 1798, nachdem mir die romantischen Dichter des Mittelalters und der tiefe geistige Liebessinn ihrer Poesie mehr klar geworden war, fing ich an, auch das eigentlich mahlerisch Schöne in den Ge-

mählden der großen Meister und die verborgenere Anmuth der Seele zu empfinden, so wie den magischen Zauber der Farbe, welchen man nur durch die Liebe verstehen lernt. Noch erhöhter und mannichfaltiger ausgebreitet, entfaltete sich dieser neu erwachte Sinn und die Liebe für Gemählde bei meinem letzten Aufenthalte in Dresden, im Frühjahr **1802**; unmittelbar ehe ich Gelegenheit fand, die große Pariser Sammlung zu betrachten und einige Jahre hindurch in oft wiederholter Anschauung zu durchforschen. Daher finden sich denn noch diese häufigen Rückblicke auf die Dresdner Kunstschätze in den Pariser Gemähldebeschreibungen, welche nebst den zu Kölln entworfenen Grundzügen der gothischen Baukunst, den vollen Mittelpunkt meiner reichhaltigsten Kunstanschauungen bilden, und zugleich der Anlaß wurden, die so lang verkannten und verlornen, und nun wieder ans Licht gebrachten Ideen von der christlichen Kunst und Schönheit, aus den Beispielen selbst für die wichtigsten Momente hinreichend zu entwickeln. Wohl hätte ich aus einer spätern Zeit die Erinnerungen einer kurzen, aber durch die Umstände sehr reichhaltigen, Reise nach Italien im Jahre **1819**, so wie auch einige Vorlesungen für Künstler über den Begriff der christlichen Schönheit, jenen frühern Arbeiten gleich hier anzufügen gewünscht; aber der Raum hat es nicht gestattet, und beides muß einem nachfolgenden Bande dieser Sammlung vorbehalten bleiben, da die sorgfältige Ueberarbeitung und Erneuerung jener ersten Grundwerke mich weiter geführt, und mehr Ausdehnung gewonnen hat, als ich erwartete.

I.

Gemähldebeschreibungen

aus

Paris und den Niederlanden,

in den Jahren

1802 — 1804.

Erste Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunstkörper alter Gemählde; so wie von dem Standpunkte dieser Darstellung. Von einigen Werken der älteren italienischen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunstcharakter und allegorischen Geist des Corregio. Von der Verwandtschaft des Corregio mit dem Leonardo, und von dessen Styl und Schule. Von der verschiedenen Behandlungsweise des Portraits bei den ältern Mahlern, bei Holbein und Leonardo, bei Titian und Raphael. Erste Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beschluß von einigen altdeutschen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer.

An einen Freund in Dresden.

Im Herbst, 1802.

Ich werde Dich zuerst so genau als es möglich ist, mit dem Lokale bekannt machen, um Dir sodann eine Uebersicht von den Gemählden zu verschaffen, die gegenwärtig hier aufgestellt sind.

Das Louvre ist ein altes, und wenigstens von der Seite, wo man zu dem Museum eingeht, nichts weniger als großartiges, vielmehr formloses und trauriges Haus, wie es sich in den verfloßnen Jahrhunderten für streng isolirte und in Förmlichkeit herrschende Monarchen, in einer verworrnen und kleinlichen Zeit, schicken mochte. Auch ist es auf diese Weise in den Jahrbüchern der Geschichte bekannt, und keinesweges eingerichtet, ein Tempel der herrlichsten aller bildenden Künste zu sein. Durch eine kleine Seitenthür geht man ein zu der Versammlung der schönsten Gemählde, die vor kurzem noch den mütterlichen Boden Italiens

zierten. Man steigt eine Treppe hinan, und tritt dann zuerst in einen runden, von oben vortrefflich erleuchteten Saal, in welchem nur italienische Werke ausgestellt sind. Zur Rechten desselben befindet sich eine lange, schmale Gallerie, welche fast die ganze Länge des an der Seine sich hinziehenden Flügels einnimmt, welcher das Louvre mit den Tuilerien verbindet. Zuvörderst hat man sich hier durch die Gemählde der französischen Schule zu arbeiten; alsdann folgen die holländischen und niederländischen, denen man auch das wenige zugesellt hat, was von altdeutschen Werken Vortreffliches hier zu sehen ist. Den Beschluß machen die Italiener; hier findet man die Werke von Raphael und was dem verwandt ist, und auch die Schule der Carraccis beisammen; und man würde an der Anordnung überhaupt nichts zu tadeln haben, wenn nur die Beleuchtung nicht fast überall noch weit unter dem Mittelmäßigen wäre. Nach dieser langen Gallerie folgt in derselben Richtung noch eine kleinere, wo sich die Gemählde befinden, die gegenwärtig nicht ausgestellt sind, und an welchen eben jetzt restaurirt wird, wie die Madonna di Foligno, und die Transfiguration von Raphael. Hier liegen übereinander gelehnt an der Wand die fromm gedachten Meisterwerke Perugino's und des lieblichen Johannes Bellin, von wenigen gesehen, und auch nur von wenigen erkannt und bewundert! Kehre nun in Gedanken zurück zu dem runden Saal, dem einzigen, wo die Gemählde in der That sehr gut und hinreichend beleuchiet sind. Zur Rechten war der lange Saal und in der Folge der kleinere, wo retouchirt wird; zur Linken ist noch ein Saal mittlerer Größe; hier sind die Zeichnungen der alten Meister, die Cartons von Raphael und Julio Romano, einige Gemählde in Wasserfarben; und in der Mitte, auf kostbaren Tafeln von Lapis Lazuli und Marmor mit Mosaik, sieht man einige der schönsten hetrurischen Vasen.

So wie ich es da beschreibe, war es im Julius und Augustmonat 1802; es ist hier alles in steter Veränderung und auch die Kunstwerke theilen die allgemeine Beweglichkeit. Also ist es denn auch schon in diesem Augenblicke nicht mehr ganz so, wie ich es zur bleibenden Uebersicht eben entworfen habe. In dem run-

den Saale, und dem, worin die Zeichnungen zu sehen waren, hat das Alterthum für den Augenblick weichen müssen, um den Versuchen moderner Mahler Raum zu geben. Die Kunstwerke sind weggenommen, um das an die Stelle zu setzen, was wir bei uns eine Ausstellung nennen. Einige Monathe werden noch vergehen, ehe wir die geliebten Bilder die alte Stelle wieder ausfüllen sehen, oder andre, die derselben würdig sind. Man wird in der nachfolgenden Nachricht durchaus den Zustand zum Grunde gelegt finden, welcher in der genannten Zeitepoche Statt fand. Ich werde mich durchgängig auf die Kataloge beziehen, die jenen Zustand darstellen, wiewohl seitdem auch in der langen Gallerie bedeutende Veränderungen gemacht worden sind *). Man hat nähmlich eine große Zahl guter und berühmter Bilder weggenommen, welche wie man sagt, bestimmt sind, die Palläste der Tuilerien und zu St. Cloud zu verschönern. Ich nenne nur vorläufig einige der wichtigsten aus der italienischen Schule; als die Fortuna von Guido, Rinaldo und Armida, Aeneas und Anchises von Domichino, die Hochzeit der heiligen Katharina, und die Antiope von Corregio, an deren Stelle einige andre vorzügliche Gemählde gekommen sind, welche bisher in dem runden Saal hingen, oder auch solche, die zwar in dem Katalog der langen Gallerie angegeben, aber doch nicht zu sehen waren. Ich habe dieses gleich zu Anfang erwähnen wollen, weil ich nicht wieder darauf zurückzukommen denke. Es wird aber, denke ich, hinreichend sein, um je-

---

*) Die drei Kataloge, auf deren Nummern ich mich im Text dieser Gemähldebeschreibungen beziehe, sind folgende: 1) Für den runden Saal: Notice de plusieurs précieux tableaux recueillis à Venise, Florence, Turin et Foligno etc., exposés dans le grand salon du Musée; ouvert le 18. Ventose, an X. 2) Für die lange Gallerie: Notice des tableaux des écoles Française et Flammande, dont l'ouverture a eu lieu le 18. Germinal, an VII, et des tableaux des écoles de Lombardie et de Bologne, dont l'exposition a eu lieu le 25. Messidor, an IX. Für den Saal der Zeichnungen: Notice des desseins originaux, exquisses peintes, cartons, gouaches etc., exposés en Messidor de l'an X.

den zu überzeugen, wie unmöglich es sei, alles was hier ist, vollständig zu übersehen und es im Auge zu behalten. Dazu kommen nun noch die Versendungen in die Departements. Dahin zu reisen sind, wie mich Visconti versichert, auch mehrere Stücke von Perugino bestimmt, vermuthlich weil sie für Paris nicht gut genug sind. Es wird dieses unglaublich scheinen und ich wünschte wohl selbst es widersprechen zu können.

Ich weiß, es wird Dir willkommen sein, daß ich Dir Nachricht geben will, von den merkwürdigsten alten Gemählden, die hier zu sehen sind; ich hoffe, es wird aber diese Nachricht auch für diejenigen einiges Interesse haben können, die in der Ansicht der Kunst vielleicht nicht so übereinstimmend mit mir denken wie Du, oder einige andre Freunde. Zuvörderst wird eine einigermaaßen vollständige Nachricht von dem, was in einer bestimmten Zeit hier ausgestellt war, für denjenigen schon einen historischen Werth haben, der das, was wir oben über die Veränderlichkeit und Beweglichkeit aller hiesigen Dinge erinnert haben, in gehörige Erwägung ziehen will; und zweitens wird durch jede neue Ausstellung und Zusammenstellung alter Gemählde ein eigner Körper gebildet, wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erscheint, was er bisher nicht so klar gesehen hatte.

Alle Kunstwerke einer Gattung gehören zusammen, und sie selber erklären sich gegenseitig am besten. Aber wie weit umher sind nicht die Glieder dieses göttlichen Körpers zerstreut? Vielleicht darf sich auch nicht Einer rühmen, daß er alles wichtige auch nur gesehen habe. Und wer, der es hier und da zerstreut, dennoch wirklich alles gesehen hätte, vermöchte wohl es klar und in lebendiger Gegenwart im Gemüthe zu fassen? Es muß sich also jeder bescheiden, nur einen Theil des großen Ganzen der alten Mahlerei umfassen zu können, und er wird wohl thun, seinen eigenthümlichen Standpunkt, d. h. den Kreis dessen, was er angeschaut hat, dabei recht bestimmt zu bezeichnen. Eben darum habe ich es keinesweges geglaubt, verbergen zu müssen, daß ich mich in dem Pariser Museum nicht selten an die Dresdner Gallerie erinnerte. Eine Erinnerung, die mir besonders für den Corregio sehr wichtig war, da beide Sammlungen mit Werken dieses tief-

sinnigen Künstlers gleich reichlich versehen sind; Werke, die nur in ihrer gegenseitigen Beziehung erst verständlich werden, und die mir auch abwesend so frisch im Gemüthe sind, als ob sie vor meinen Augen stünden. Aber auch für den Raphael war mir die Kenntniß der Dresdner Gallerie wichtig, denn das daselbst befindliche Mutter Gottesbild dieses Meisters bleibt einzig, auch nach allem, was man hier von ihm sehen kann.

Doch ehe ich weiter gehe, muß ich ein Bekenntniß ablegen, nicht so wohl für Dich, der Du meine Gesinnung überhaupt, und also auch in diesem Punkte hinreichend kennst, als für andere, welche diese Nachrichten und Kunstbeschreibungen, mit Aufmerksamkeit zu lesen der Mühe werth achten werden. Ein Bekenntniß, welches zugleich die Gränzen bestimmen soll, von dem, was mir in dieser Darstellung zu leisten möglich sein wird, und die Grundsätze darstellen, welche mich bei dem, was ich zu leisten vermag, leiten werden.

Ich habe vorzüglich nur Sinn für den alten Styl in der christlichen Mahlerei; nur diese verstehe ich und begreife ich, und nur über diese kann ich reden. Von der französischen Schule und von den ganz späten Italienern will ich nicht sprechen, aber selbst in der Schule der Carraccis finde ich nur selten ein Gemählde, das mir eine wahre Kunstanschauung und Erweiterung meiner künstlerischen Ideen gewährte, worüber ich also etwas Bestimmtes und Eigentliches zu sagen wüßte. Ich habe alle Gemählde des Museums, alle ohne Ausnahme, mehr als einmahl betrachtet, aber wie viele vergesse ich nicht gleich, nachdem ich mich sie zu betrachten gezwungen habe! Die letzten, die mir eine Anschauung gewähren, bezeichnet eben diese Schule. Und doch gestehe ich, daß die oft erzwungene, mehrentheils kalte Anmuth des Guido nichts unwiderstehlich Anziehendes für mich hat, und daß mich das rosen- und milchglänzende Fleisch des Dominichino allein noch nicht bezaubert; so wie dieses gewöhnlich bei diesem Meister gefunden wird, wo nicht die tiefere Wahrheit des Ausdruckes und Charakters hinzukömmt, wie in den gründlicher ausgeführten Werken desselben. Kommt man von französischen, holländischen oder ganz modernen Produkten, so scheint uns der Styl dieser Bilder

groß und edel; kommt man aber von der Betrachtung der alten italienischen oder deutschen Gemählde, so würde es schwer sein, dabei zu verweilen. Ich habe über diese Mahler kein Urtheil, wenn man nicht etwa das für eines wollte gelten lassen, daß damahls schon die Mahlerei nicht mehr vorhanden war. Titian, Corregio, Julio Romano, Andrea del Sarto, Palma und andre der Art, das sind für mich die letzten Mahler. Das Genie läßt sich freilich nicht in geometrisch abgemeßne Gränzen einzäunen und absondern, und auch die Geschichte der Kunst hat, wie jedes freie Leben, und dessen treue Darstellung, ihre Unregelmäßigkeiten. Man findet einzelne Hervorbringungen von den größten Meistern der alten Kunst, welche von geringerem Gehalt sind und ihren Geist nur in sehr unvollkommener Beschränkung aussprechen; dann wieder hier und da ein Werk von einem spätern, oft auch minder berühmten Mahler, welches uns, einzeln in seiner Vortrefflichkeit, in Erstaunen setzt, und nahe an das Höchste der Kunst hinanreicht. *).

Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, welcher dem Gefühle von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; ernste und strenge Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Mahlerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Accorden; Gewänder und Costume, die mit zu dem Menschen zu gehören scheinen, so schlicht und naiv als diese; in den Gesichtern aber, der Stelle, wo das Licht des göttlichen Mahlergeistes am hellsten durchscheint, bei aller Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, oder vollendeter Persönlichkeit der Züge, durchaus und überall jene kindliche, gutmüthige Einfalt und Beschränkt-

*) Ein recht auffallendes Beispiel für diese Behauptung gewährt unter andern die heil. Justina von Pordenone in der kaiserlichen Gemähldesammlung zu Wien. Dieser verständige Venetianer nimmt neben den großen Meistern der Kunst im Ganzen doch nur eine untergeordnete Stelle der zweiten Ordnung ein; in jenem Bilde aber ist das Höchste der Mahlerei in seltner Vollkommenheit erreicht.

heit, die ich geneigt bin, für den ursprünglichen Charakter der Menschen zu halten; das ist der Styl der alten Mahlerei, der Styl, welcher mir, ich bekenne hierin meine Einseitigkeit, ausschließend gefällt, wenn nicht irgend ein großes Motiv die Ausnahme rechtfertigt, wie beim Corregio oder den andern großen Meistern, welche den neuen Styl zuerst begründet und veranlaßt haben.

Ich habe vorläufig wenigstens den Beziehungspunkt angegeben, in welchem ich die Gemählde betrachtet habe, von denen ich jetzt einige Rechenschaft geben will, indem ich mit dem runden Saal den Anfang mache.

Was mir am meisten darin auffiel, waren zwei Gemählde von Fra Bartholomeo, einem Meister, der mir bis dahin noch unbekannt war, Nr. 28 und 29; der heilige Marcus sitzend mit dem großen Buche in der Hand, und Christus, umgeben von den vier Evangelisten. Eine kühne Begeisterung, man möchte wohl sagen, ein flammendes Andachtsfeuer, leuchtet aus beiden Werken hervor und ergreift das innerste Herz. Gestalten, wie die des heiligen Evangelisten Marcus, sind wenige nur zu denken, geschweige denn zu mahlen fähig. Ich halte dieses nicht für den wahren Charakter der Mahlerei; und die stille, süße Schönheit des Johannes Bellin, oder des Perugino stehen in meiner Ansicht eigentlich höher. Hat aber nicht Raphael selbst seinen Geist an der Feuerquelle des Fra Bartholomeo heller entzündet; ist nicht auch bei ihm jene Begeisterung oft das innre Princip und die beseelende Lebensflamme seiner gepriesensten Werke? — Unstreitig ist der lehrende Christus in Lebensgröße von Bellin zu Dresden, strenger, reiner, eben darum erhabener und göttlicher, als der des Bartholomeo. Dort glauben wir ganz bestimmt denjenigen zu sehen, der die Liebe verkündigte, aber auch gekommen war, das Schwert in die Welt zu bringen, dessen vernichtender Blick bis in die Tiefe der Herzen den Feind des Guten erspähete und verfolgte; so wie dieser hingegen könnte auch ein andrer Prophet gestaltet sein. Ausführung, Gestalt, Züge, Farbe und Haare, alles entspricht beim Fra Bartholomeo jenem Grundcharakter einer kühnen Begeisterung.

Vor keinem Gemählde habe ich öfter und länger verweilt, als vor zwei allegorischen Bildern des Mantegna, die sich schon ehedem hier befanden, Nr. 39 und 40. Das erste stellt uns die neun Musen tanzend auf grünem Grunde vor, welches eine vortreffliche Wirkung thut; zur Rechten des Zuschauers steht Mercur mit dem Pegasus, beide wunderlich reich geschmückt und geputzt, zur Linken der zum Tanze spielende Apollo, der auf einem Blocke sitzt, über ihn, in der Höhe eines Felsens, Vulkan in seiner Werkstätte, mit drohender Geberde nach der höchsten Mitte des Gemähldes, wo man über den tanzenden Musen den Gott Mars neben der ganz nackenden Venus sieht, beide aufrecht stehend vor einem Bette, gerade den Zuschauer anschauend; neben ihnen Amor, der nach dem Vulkan hin das Feuer der Eifersucht herabbläs't. Zu beiden Seiten des kleinen Berges, auf welchem Mars und Venus thronen, zwei Felsen, welche die Seiten des Gemähldes bilden, und reich sind an allegorischen Beziehungen und Andeutungen, welche es nicht leicht sein würde alle zu entziffern. Doch sieht man wohl, daß derjenige Fels, welcher die Werkstätte des Vulkans enthält, mehr die innere Tiefe der bildenden Kunst und Natur bezeichnen, der an der Seite, wo Merkur mit dem Pegasus steht, in seinen grün umkränzten Abtheilungen und Einfassungen, hingegen den heitern Frühling der Poesie in das Gemüth bringen soll. Das Verhältniß der Farben ist beinah grell und die Formen, wie es sich bei diesem Künstler denken läßt, sind streng und herbe. Venus und einige der Musen sind jedoch von unvergleichlicher und fast erhabener Schönheit. Julio Romano hat, in seinem Gemählde der tanzenden Musen, das gegenwärtige wohl zu benutzen gewußt. Sehr ausgezeichnet ist die jüngste der Musen, die bacchantisch mit fliegendem Haar, in den leichtesten Formen des zierlichsten Körpers einher springt. Herrlich mit dem Rücken und Schenkeln gewendet sind einige der mehr heroisch gestalteten Musen, in der Mitte schaut eine, hergewendet mit dem Kopf, gerade auf den Zuschauer; das edelste Gesicht, aber ernst und traurig, und etwas trauriges fühlt man in jeder Physiognomie dieses Bildes. Die Allegorie desselben ist leicht und deutlich, und nicht so seltsam als in dem Seitenstück desselben aus der christlichen Sphäre, Nr. 40.

Heilige Frauen, gewaffnet oder mit Fackeln vorschreitend, und von Engeln begleitet, jagen die Laster vor sich her in ein Meer, welches den Vorgrund des Gemähldes bildet. Zur Linken sehen wir den Baum des Lebens, in den Stamm verliert sich die Bildung eines weiblichen Körpers; zur Rechten in den Wolken sieht man die heidnischen Tugenden, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigkeit, die wieder zur Erde kehren. Die Handlung geht vor sich am Ufer des benannten Gewässers, vor und zwischen mancherlei Lauben und Gängen, an welche sich der Baum des Lebens schließt, und durch die man weiter in den Hintergrund schaut, wo dieselbe Scene, wie die ungestalteten Laster von jenen bessern Wesen verjagt und verfolgt werden, fortgesetzt und wiederholt wird. Die Allegorie kann auch hier nicht dunkel sein; wir haben die Hauptpersonen unter den Priesterinnen des guten Princips ohne Zweifel auf die christliche Dreiheit des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe zu deuten, und wenn wir manche Form von der höchsten Schönheit bemerken, so ist das nicht mehr, als sich von diesem Mahler erwarten läßt. Sehr merkwürdig und sehr seltsam ist aber die absichtliche Häßlichkeit, Mißgestalt und Unförmlichkeit der Wesen, welche die Laster vorstellen, und welche zum Theil ihre bestimmten Nahmen an der Stirne tragen, als Ignorantia, Ingratitudo, Inertia u. s. w. Die letzte ist ohne Arme, und so sind auch andre mißgeschaffen und willkührlich zusammengesetzt; in der Luft schweben böse Geister, fliegende Kinder, welche wie Fledermäuse oder andres ekelhaftes Gewürm gestaltet sind. Ich wüßte das Ganze nicht schicklicher und nicht größer zu vergleichen, als mit den Allegorien und Bildern des Dante in der Hölle. Hier ist ein handgreiflicher Beweis, wie ein Mahler, der die idealische Schönheit kannte, absichtlich auch das Häßliche nachbildete, als nothwendiges Element in dem Kampf des guten und bösen Princips, welchen anschaulich zu machen nicht selten die Absicht oder das Bestreben der alten Mahler war. Vergleicht man diese beiden Werke, die in der gleichen Manier sind, die Figuren ungefähr einen Fuß hoch, mit der berühmten Madonna della Vittoria desselben Meisters, so muß man erstaunen über die Schönheit, Lieblichkeit und Vollendung; sie unterscheiden sich so sehr davon, daß man vermuthen möchte, sie

seien aus einer spätern Epoche seiner Bildung, als jenes Werk, vielleicht absichtlich der Manier eines andern jüngern anmuthigeren Meisters nachgebildet. Gewiß ist es, daß sie weniger von dem schönen Styl des Bellin entfernt sind.

Es sind nun über diese beiden Meister noch einige allgemeine Bemerkungen zu machen; die erste über die Bilder des Mantegna, wie gut sich mit der Allegorie, wenn dieselbe nicht darnach strebt, die ewige Harmonie, in reiner Heiterkeit und Freude abspiegelnd, in Sinnbildern zu wiederholen und zu vervielfältigen, sondern sich vielmehr auf Gegensätze, meistens auf den des Guten und Bösen in ihrem Kampfe bezieht, eine innig gefühlte Traurigkeit und sentimentaler Ausdruck verträgt. Die Bilder des Fra Bartholomeo aber, sind ihrer äußern Bestimmung nach, Kirchenbilder, und sie können uns anschaulich machen, wie leicht und wie natürlich diese Gattung, zu einer Zeit, als noch die Wahrheit des Gefühls für diese Gegenstände ganz lebendig war, dahin führen konnte, die Begeisterung der Andacht zum Princip des Mahlers zu machen. Späterhin, als die fromme Gesinnung nicht mehr dieselbe war, mußte die Wirkung oftmahls eher nachtheilig sein; indem der Künstler, wo er nun für den Gegenstand nichts mehr fühlte, doch den Zwang der Aufgabe und der gegebenen Bedingung desto drückender empfand, und sein Produkt dadurch nicht selten in Gezwungenheit oder Spielerei gerieth, oder doch kalt blieb.

Vom Titian sah man viele vortreffliche Gemählde in dem runden Saal. Das größte und auffallendste darunter ist Nr. 69, ein sehr großes Stück von gewaltiger Wirkung; zwei heilige Männer, die von Räubern überfallen und ermordet werden. Oben sieht man einige Engel, welche die Palmenzweige für die Märtyrer in den Händen halten. Die Schönheit der Landschaft und des Himmels, und das Ergreifende der Wahrheit scheinen mir den Werth dieses Gemähldes auszumachen. Man glaubt wirkliches Leben vor sich zu sehen; und wäre es wirklich, so würde man wieder sagen: Wie mahlerisch! Welch ein Gemählde! So faßt und bildet er die Menschen auch in seinen Portraits, daß sie recht ins Auge treten, daß sie sich mahlerisch darstellen, ein Ge-

mählde machen, aber freilich in einer edleren Bedeutung, als diese Ausdrücke haben, wenn man sie auf Portraite der modernen Zeit anwendet. Sicher ist es, daß ihn das in dieser Gattung unterscheidet, und daß Holbein und Leonardo im Portrait ganz und gar nicht so verfahren. Ich bin sehr geneigt, diese Neigung zu dem, was ins Auge fällt, was Wirkung macht, für den eigentlichen Charakter seines Kunstgenies zu halten. Du weißt, wie ich mir schon seit langer Zeit die Manier des Corregio dadurch glaube verständlicher gemacht zu haben, daß ich ihn für einen musikalischen Mahler hielt. Wie natürlich ist es an sich, daß der Geist der verschiedenen Künste bei ihrer innigen Verwandtschaft und ursprünglichen Einheit sich oft gegenseitig zu vertauschen und zu verwechseln geneigt sein kann! Wir wollen dieses vor der Hand weder tadeln noch loben; genug es ist so, und unser Streben geht darauf aus, zunächst nur dieses zu erkennen und vor allen Dingen die Mahler ganz so zu verstehen, wie sie wirklich waren, und wie sie selbst es meinten. Giebt es nun musikalische Mahler, giebt es andre, die mehr im Geiste der Plastik oder selbst der Architektur gemahlt haben, so sehe ich nicht, warum nicht auch Mahler vorzugsweise pittoresk sein könnten, so daß der Charakter der Mahlerei sich in ihnen, statt in das Gebieth andrer Künste auszuschweifen, vielmehr noch inniger zusammendrängte und gleichsam von neuem in sich steigerte. Für den Titian aber würde dieser Begriff nur in einer niedern Bedeutung gelten können, wo das Mahlerische durch die Neigung zu dem, was am stärksten ins Auge fällt, schon nicht mehr weit vom Theatralischen ist; wenn wir nähmlich diesen Begriff des dramatisch Lebendigen, und für das Auge in klarem Schauspiel hervortretenden, ganz rein auffassen und zu diesem Behuf jeden nicht hieher gehörigen Nebenbegriff von Erzwungenheit oder unnatürlicher Uebertreibung davon ausscheiden dürfen. Wenigstens was die letzte Manier dieses Künstlers und das erwähnte große Bild betrifft, scheint dieses der Fall zu sein. Zwei Madonnen mit dem Kinde Nr. 71 und 72 aus der alten Sammlung, gehören unstreitig einer frühern Zeit an und gefielen mir ungleich besser, da eine Kreuzesabnehmung in der langen Gallerie (Nr. 941)

mehr an die Mahlerei des schnellhändigen Paul Veronese erinnert. Jene beiden kleinen Stücke sind heiter, kindlich, bescheiden, und nicht so theatralisch. Die Pilger von Emaus Nr. 73 stehen gleichsam in der Mitte dieser beiden Manieren. Die Wahrheit scheint hier der vornehmste Zweck des Künstlers gewesen zu sein; man könnte es wohl im gewissen Sinn mit den niederländischen Gemählden des häuslichen Lebens vergleichen; aber freilich ist es reiner und edler gedacht und ausgeführt und also bei einer scheinbar großen Aehnlichkeit doch gar sehr verschieden. Ganz in dieser Farbenbehandlung, mit eben dem Streben nach auffallender Wahrheit, nur noch mehr auf den Effekt gemahlt, ist die Dornenkrönung in der langen Gallerie (Nr. 940).

Ich habe diese Gemählde gleich hierher gezogen, um den Zusammenhang nicht zu unterbrechen; die Portraite hingegen, welche man in dem Katalog des runden Saals angegeben findet, lasse ich noch zurück, so wie auch die hier ausgestellten Werke von Raphael, um sie alle gemeinschaftlich zu betrachten.

Von vielen Mahlern besonders der spätern Epoche jener alten Zeit müssen wir uns bekennen, daß sie in der zum Grunde liegenden Idee ihrer Werke, und in der Schönheit und Einfalt des Styls ziemlich bald entschieden gesunken und entartet sind, wie sehr sie auch in der Ausführung und Meisterschaft des Materiellen sich gleich geblieben sein, oder sogar noch stete Fortschritte gemacht haben mögen; so daß wir ihr eigenthümliches Genie meistens nur in ihren früheren Werken rein und unverdorben sehen. Aber nicht leicht war mir dieses bei einem andern auffallender als beim Titian.

Ich sah in dem Zimmer, wo retouchirt wird, noch ein schönes Gemählde des Titian, unstreitig aus jener ersten Manier, und in demselben verjüngten Maaßstabe, wie die erwähnten beiden Madonnen. Es stellt einige nackte Frauen in einer Landschaft dar, wo Männer am Boden sitzen und sich mit Musik ergetzen. Die weiblichen Formen sind etwas sehr breit und gediegen, aber die Behandlung ist kräftig. Ich glaube hier eine allgemeine Eigenschaft dieses Mahlers zu bemerken; seine Neigung zur wollüstigen Carnation geht keinesweges wie beim Corregio dahin, das Fleisch

bis zur Durchsichtigkeit zu verklären und dadurch das Gefühl der Lüsternheit auszudrücken und anzuregen, sondern er sucht vielmehr durch Gediegenheit, Masse und ungleich reinere Wahrheit der Farbe unser Auge zu fassen und zu erfüllen. Jene Durchsichtigkeit führt dagegen unfehlbar von dem wahren Begriff der Carnation ab, und nöthigt den Künstler die ursprüngliche reine Farbe des Fleisches in grünliche oder in bläuliche und röthliche Schattirungen spielen zu lassen.

Nach allen diesen sehr vorzüglichen Werken des Titian, würde ich dennoch nur eine viel zu geringe Meinung von ihm bekommen haben, hätte mich nicht ein Christuskopf desselben eines bessern belehrt, der seit einiger Zeit in dem langen Saale aufgehängt worden, aber im Katalog noch nicht angegeben ist. Hier erscheint in Wahrheit die Schönheit der Farbe so rein und so deutlich, daß man alle Lobsprüche, welche dem Titian in dieser Rücksicht gegeben worden sind, versteht und billigt. Es ist als Portrait behandelt, daher auch ungleich jüdischer, aber doch fast eben so streng in Form und Ausdruck, als der Christus von Bellin in Dresden; das scharfe schwarze Auge besonders. Es ist ganz im Profil. Das Symbol der Dreieinigkeit an der segnend aufgehobnen Hand, der milde Sonnenschein um das Haupt, erinnert an die höhere Deutung und Heiligkeit des sonst so persönlich dargestellten Gottmenschen; und der reine blaue Himmel im Hintergrund, das kühne Dunkelblau, und helle Roth des Mantels, das kräftige Schwarz der Haare und des Barts und das reine Gelbbraun der Carnation vollenden das Ganze zu einer farbigen Hieroglyphe.

Eine Kreuzesabnehmung von Andrea del Sarto und zwei dramatische Gemählde aus der Geschichte Josephs, von eben demselben, haben viel Vorzügliches, besonders die letzten. Ich nannte sie dramatisch, weil sie, wie es bei den alten Mahlern nicht selten ist, mehrere Momente derselben Geschichte darstellen, so daß dieselben Personen auf demselben vier oder fünfmahl in verschiedenen Handlungen und Stellungen vorkommen. Sie sind aber alle in kleinem Maaßstabe, und also auch die des Hintergrundes, wenn gleich noch etwas kleiner, nicht gar sehr verschieden.

Ungleich anziehender und tiefer aber ist ein Gemählde des Palma Vecchio Nr. 43. Ein Hirt, der das Christkind anbetet; die Landschaft im Hintergrunde ist schön behandelt, nach Art der ältern italienischen Gemählde. Der Hirt ist von einer Wahrheit und Innigkeit, die sich nicht beschreiben läßt; er ist ganz Anbetung, Gefühl, treue Ergebenheit und Freude. Die Kleidung ist absichtlich arm und einfältig, die Gestalt aber edel.

Von Julio Romano ist ein herrliches Bild zu sehen, Nr. 35: die Beschneidung des Christkindes. Ein Gedränge meistens schöner, fast durchaus fröhlicher oder doch zufriedner Menschen, in einem auf das üppigste ausgeschmückten Tempel; ich weiß nicht, ob der strenge Sinn der älteren Mahler eine solche Umgebung für diesen Gegenstand gewählt, oder gebilligt haben würde. Aber das Eigenthümliche dieses römischen Künstlers, seine Neigung zur heidnischen Fülle und Pracht, die seinen hohen Sinn so vorzüglich beherrschte und beseelte, spricht mit einer schönen Deutlichkeit daraus hervor. Ich finde denselben Charakter, noch glänzender nur, in der triumphirenden Fülle des festlichsten und reichsten Lebens, in den großen Cartons zu Tapeten, die im Saale der Zeichnungen zu sehen waren; und einen sehr nahe verwandten in den Tapeten des Raphael selbst, die wir in Dresden so oft gemeinschaftlich betrachteten. Sie befinden sich wie Du weißt, auch hier, und waren am Feste des heil. Rochus in der Kirche desselben ausgehängt, aber nur kurze Zeit, so daß ich mich aus der Erinnerung kein Bild davon zu entwerfen getraue. Es waren alle die, welche in Dresden befindlich sind, ebenfalls auch hier zu sehen; stellenweise ungleich besser erhalten, stellenweise aber auch weit schlechter; außer diesen dann noch einige, die dort nicht vorhanden sind, in demselben Style behandelt, aber nicht alle eben so schön. Haben nicht etwa beide, Raphael und Julio Romano, aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft, oder hat nicht der Lehrer sich bisweilen herabgelassen, absichtlich in der Manier des Schülers zu arbeiten, so kann man vom Julio Romano nicht mehr rühmen in seinen besten Gemählden, als daß der Charakter und der Geist seines Meisters darin ist. Es darf dieses aber auch mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden, und ist ganz in

Raphaels Charakter, der die verschiedensten Arten und Manieren der Darstellung mit großer Biegsamkeit anzunehmen und in sie einzugehen wußte, indem er sie alle durch die ihm vor andern eigenthümliche Schönheit der Formen und liebevolle Begeisterung und Anmuth neu zu beseelen wußte. Und dieses gilt von ihm seit der ersten Periode, wo seine früheren Jugendwerke oft noch schwer von denen seines Meisters Perugino zu unterscheiden sind, bis zu der letzten, wo das gefährliche Beispiel des Michael Angelo auch ihn einigermaaßen mit sich fortriß. Diese Neigung aber zu der Fülle von Leben und Bildung des alten Heidenthums, womit Julio Romano die christlichen Gegenstände fast jederzeit auszuschmücken sucht, und die sich bis auf die Umgebungen und Verzierungen zu erkennen giebt; diese Neigung glaubte ich selbst in der heiligen Familie Nro. 36 wahrzunehmen, und würde in meinem Eindruck und Gefühl keine Veranlassung finden, an dem Urheber zu zweifeln, wenn es nicht anders historische Gründe sind, welche einige Beurtheiler veranlaßt haben, dieses Gemählde, wie im Katalog angegeben wird, dem Raphael oder einem andern Schüler desselben beizulegen.

Ich werde nunmehr, da ich Dir meine Betrachtungen über die Gemählde der langen Gallerie vorlegen will, um nicht durch die Verwirrung der einzelnen Anschauungen zu ermüden, nicht mehr wie bisher Stück vor Stück durchgehen, sondern alles unter gewisse allgemeine Kapitel ordnen, nach den Künstlern oder nach der Gattung, der Schule oder Nation, welcher sie angehören, oder auch nach allgemeineren Gesichtspunkten.

Den Anfang aber mache ich mit dem Corregio, welchen zu verstehen, ich mich schon lange bemüht habe. Schon daß es nicht leicht ist, kann dazu reizen; doch will ich auch nicht läugnen, daß ich eine Vorliebe für ihn habe, und daß ich ihn unter gewissen Bedingungen allerdings sehr hoch zu stellen geneigt bin. Gelehrte und in Rom gebildete Künstler sind meistens nicht dieser Meinung, und tadeln diesen Mahler nicht wenig, weil seine Schöpfungen, dem was sie Richtigkeit der Zeichnung und idealische Gestaltung nennen, oft nicht entsprechen. Ich würde mehr Gewicht auf diese Urtheile legen, wenn ich nur nicht bemerkt hätte,

daß die Urtheilenden die Absichten dieses Künstlers durchaus nicht verstehen, ja wohl gar nicht bemerken, weil sie sich nicht die Zeit lassen, seine Werke gehörig zu betrachten. Vor der Hand fordre ich nur das, daß man ihn aufmerksam betrachten und verstehen solle; das übrige wird sich dann schon von selbst finden. Und es dürfte leicht sein, daß eben diese Absichten in das, was das innerste Wesen und die eigentliche Idee der alten italienischen Mahlerkunst ist, so tief eingreifen, daß dagegen jene an ihrer Stelle und in gehöriger Anwendung allerdings gültigen Forderungen richtiger Zeichnung und edler Form, hier nur aus Mißverstand so oberflächlich zum Tadel des großen Meisters angewandt werden.

Zuvörderst will ich nur das Eine bemerken, daß man die Gemählde des Corregio nicht verstehen kann, außer in ihrem gemeinschaftlichen Zusammenhange. Eines erklärt das andre, und viele beziehen sich auf einander. In Dresden sind die wichtigsten Werke von diesem Mahler, da lernt man ihn leichter verstehen; doch gewähren auch die hiesigen Reichthümer eine reiche Nachlese, und sie haben mir vollends über allen Zweifel klar gemacht, was ich schon dort zu fühlen glaubte.

Corregio hat nicht nur, wie Leonardo, auf fast allen seinen Gesichtern ein ähnliches Lächeln, sondern er wiederholt auch auf verschiedenen Gemählden nicht selten dieselben Gesichter, die in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit sich wieder zeigen, und unverkennbar dieselben sind. So ist auf dem Märterthum des heil. Placidus und der heil. Flavia Nr. 758 das Gesicht der letzten ganz und gar dasselbe, wie das der eher häßlich als schön zu nennenden Alten auf der berühmten Nacht. Der Engel in der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten Nr. 754 gleicht ganz dem einen der beiden größern zur Seite der Madonna auf dem heiligen Sebastian zu Dresden. Die Katharina auf dem Gemählde Nr. 756, welches die Verlobung derselben mit dem Christkinde darstellt, und die Magdalena auf dem Hieronymus Nr. 753 erinnern an die Madonna auf dem St. Georgio zu Dresden, die so reizend und beinah scherzend lächelt; andrer Beziehungen und Aehnlichkeiten nicht zu gedenken, die schon mehr modificirt sind, und nicht vollkommne Gleichheiten und Wiederholungen, son-

dern nur Variationen gleichsam eines und desselben Thema's, einer sehr deutlich hervorscheinenden Grundform bilden. Du wirst auch unter denen in Dresden befindlichen Gemählden, in gegenwärtiger Anschauung, viele dergleichen Beziehungen wahrnehmen können, über die ich in der Abwesenheit und aus der Ferne nicht ins Einzelne gehen kann.

So wie es Dichter giebt, deren Gedichte unverkennbar unter einander verbunden sind, und bei noch so großer Verschiedenheit der äußern Form und des Stoffs der einzelnen Werke dennoch eine absichtliche Beziehung auf einander verrathen, so daß sie alle mehr oder weniger ein und dasselbe Grundgewebe nur fortzusetzen scheinen und eigentlich nur Ein Gedicht zu nennen sind; so wie sie nur wenige Charaktere von auffallender Familienähnlichkeit uns in veränderten Verhältnissen immer wiederbringen und weniger im Thema, das oft sehr einfach ist, als in den mannichfaltigsten Variationen desselben, den Reichthum ihrer dichtenden Fantasie entfalten; so hat auch Corregio gemahlt. Seine Gestalten sind ihm, was dem Musiker die Töne, der aus so wenigen eine Welt von Gefühlen hervorzulocken weiß; eben so auch dieser tiefsinnige Mahler. Wie beschränkt auch der Kreis seiner Formen war, und wie einfach die Methoden der Umwandlung, so wußte er doch eine nicht leicht zu erschöpfende Fülle von Gedanken damit anzudeuten.

Was andern Mahlern oft mit Recht der letzte Zweck ist, die Formen, die Gestalten; diese sind dem Corregio nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen. Alle seine Bilder sind allegorisch, oder wenn dieses für die große Mannichfaltigkeit seiner Gemählde zu allgemein und zu unbedingt scheinen möchte, so darf ich doch sagen: Allegorie ist das innere Streben, der Zweck, der Charakter seiner ganzen Kunstmanier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede sein kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Mahler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nähmlich, wenn sie anders

noch diesen Nahmen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstracte, also bestimmte und beschränkte Begriffe in Sinnbilder übersetzen will; daß von dieser, sage ich, hier gar nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst.

Am auffallendsten ist die Allegorie in der berühmten Nacht, und der Gedanke derselben erklärt zugleich, was außerdem Verwunderung erregen muß, wie der Mahler, der doch sonst Anmuth und Schönheit zu kennen und zu lieben zeigt, so ganz häßliche Gestalten habe bilden können, wie die Alte und den bejahrten Hirten im Vorgrunde links. Es wollte der Künstler andeuten, daß dieses zur Rettung der Menschen bestimmte Kind, wie ein göttlich helles Licht in die finstre Nacht der verdorbenen Welt erschienen sei. Um dies auszudrücken, ist die einzige Beleuchtung, die man fast allein in diesem Gemählde zu bemerken pflegt, sehr tiefsinnig gewählt, keineswegs aber etwa bedeutungslos nur bestimmt, die Geschicklichkeit des Künstlers im Helldunkel sehen und bewundern zu lassen. Was war in dieser Ansicht der Sache nothwendiger, als nicht bloß die Freude über den Glanz der göttlichen Erscheinung aus dem Reiz und dem Lächeln einiger schönen Gesichter und Gestalten zurückleuchten zu lassen, sondern auch die Häßlichkeit der entarteten und in Finsterniß versunkenen, trüben, irdischen Welt, die solch' eines errettenden Lichtes bedurfte, in einigen andern Personen zu vergegenwärtigen und in Erinnerung zu bringen? Und daß er diese Schlechtigkeit der irdischen Welt vorzüglich als Gemeinheit aufgefaßt hatte, und uns darstellt, darüber müssen wir seinen richtigen Verstand loben. Das und nichts anders ist offenbar die Meinung und die Absicht des Künstlers gewesen. Aber schwerlich werden diejenigen, welche in die Ansicht der Religion, nachdem sie ihrem Herzen fremd geworden ist, sich auch nicht einmahl mit der Fantasie hinein versetzen können, jemahls dahin gelangen, die alten Mahler zu verstehen. Jener Gedanke, der in der berühmten Nacht des Corregio ausgedrückt ist, gehört übrigens zu den allereinfachsten und natürlichsten, ja er wird fast nicht fehlen können und mehr oder minder überall hervortreten, wo die christliche Ansicht herrschend ist. Viel weiter von dem gewöhnlichen Gleise entfernt, ist die Absicht und Bedeutung in den beiden andern großen Altarblättern zu Dres-

den in dem St. Georgio und dem Sebastian. In dem ersten ist die Maria in einer Freundlichkeit und Heiterkeit dargestellt, die an kindlichen Muthwillen gränzt. Hier ist alles reine Freude, Leichtsinn und Lächeln im heitern Himmel; darum ist Perspektiv und Colorit so hell und so durchsichtig, und darum ist das Gemählde oben von den üppigsten und glühendsten Früchten und Blumengewinden umkränzt. Hier kann der Mahler sehen, was eigentlich Blumenstücke sind, was sie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten sollen, da sie, wenn man das einzelne Glied, was nie geschehen sollte, aus seiner Stelle, als mitwirkendes Element in dem organischen Ganzen der Kunst herausreißt, dann nur noch als eine untergeordnete Gattung erscheinen können. Dergleichen giebt es nicht; wenn aber, was nur Theil eines vollständigen Gemähldes sein kann, selbst ein Werk für sich sein soll, so verliert es nothwendigerweise seine Bedeutung, und also auch seine Würde. Auf dem St. Georgio tritt nichts so reizend aus dem Ganzen hervor, als der Leib des Kindes vorn auf dem Bilde, das Lächeln der Maria und die liebliche Gestalt des Johannes; es ist das gleichsam der musikalische Grund-Accord des Ganzen. Es ist unläugbar, Corregio ist ein Mahler, der schöne Stellen hat, und wenn gleich vielen, nach einseitigen Begriffen, dieses eher ein Grund zum Tadel als zum Lobe scheinen dürfte, so weiß ich doch recht wohl, daß dieß wesentlich und nothwendig mit den bemerkten Eigenschaften zusammenhängt, welche das Wesentliche seiner Manier bilden; ich meine das Musikalische und die Neigung zur Allegorie. Auch sind jene schönen Stellen nicht zufällig dort, wo sie sind, sondern mit tiefer Ueberlegung und Absicht gerade dahin gelegt, nicht um der bloßen sinnlichen Schönheit willen, sondern um den Gedanken oder das tiefe individuelle Gefühl des Ganzen so klar als möglich auszusprechen. So heiter und ganz freundlich aber auch dieses Bild von Corregio erscheint, so ist doch im heiligen Georg selbst, und auch sonst, eine Erinnerung an den, auf allen seinen Gemählden vorherrschenden oder durchschimmernden Gegensatz und Kampf des guten und des bösen Princips auch hier noch übrig. Aber freilich ist es nicht der schreiende Gegensatz des himmlischen Lichtes und dunkler Häßlichkeit, wie in der Nacht; vielmehr ist wenig Accent darauf

gelegt, und das böse Princip erscheint ganz überwunden, das gute aber in ungestörter Heiterkeit. Weit stärker tritt dieser Gegensatz auf dem heiligen Sebastian hervor, worin übrigens die Mutter Gottes, wie sich aus der Vergleichung der sie hier umgebenden Glorie mit der gewöhnlichen ergiebt, im Glanze der Sonne, als biblisches Sinnbild vom wahren Glaubenslicht der ewigen Liebe, dargestellt erscheint; und warum wollten wir zweifeln, daß der Mahler, der Licht und Finsterniß, als das Göttliche und das Böse, gedacht hat, nicht auch das Wesen des ersten in jener dem Lichte verwandten Gestalt nach herkömmlicher kirchlicher und schriftgemäßer Bildersprache erkannt und sich selbst ausgedrückt habe? *)

---

*) Jene Zusammenstellung von Licht und Finsterniß, von dem guten und bösen Princip, tritt in keinem Gegenstande mahlerischer Darstellung so deutlich und in so reicher Entwicklung hervor, als in den Gemählden vom Weltgerichte, wo auf der einen Seite die teuflische Verworfenheit oder Verzweiflung der Verdammniß, auf der andern die himmlische Verklärung der Seeligen, den stärksten nur irgend denkbaren Gegensatz bilden. Eben darum gehört auch dieser Gegenstand zu den ältesten, und bildet eine der primitiven Grundanschauungen der christlichen Mahlerei. Lange, ehe Michael Angelo durch seine riesenhafte Darstellung dieser letzten Weltschicksale seiner Zeit und die Kunst selbst in Erstaunen setzte; hatte noch in der demüthigen Kindheit der Kunst, der sinnige Angelico, auf dem beschränkten Raum von wenigen Quadratschuhen, in mehreren seiner kleinen Bilder, das Gericht des Herrn, nach seiner frommen Art zu entwerfen versucht. Und wenn man gleich an den Gruppen der Verdammten wohl sieht, daß es nicht in seinem Charakter lag, diese glücklich nachzubilden; so ist dagegen in den Chören der Seeligen, wie er sie mehrmahls gebildet, entweder mit den Engeln tanzend, oder wie sich Liebende, die auf Erden getrennt waren, dort wieder finden, eine wahrhaft himmlische Fantasie sichtbar; und auch der Ausdruck im Gesicht des Erlösers, wo die unerbittliche Strenge des Richters doch mit der tiefsten Liebe gepaart erscheint, ist ungleich wahrhafter, als in den Darstellungen der spätern, großen Meister, die dabei oft in das Theatralische verfallen sind. Wie alt aber dieser Gegenstand in der christlichen Kunst sei, erhellt unter andern aus der Geschichte des heil. Cyrillus und Methodius, von denen berichtet wird, daß als sie hingingen, um den König von Bulgarien und die andern slawischen Völker dortiger Gegend zum Christenthum zu bekehren, sie sich dabei besonders auch eines Ge-

Jene drei großen Kirchenbilder, von denen ich keinesweges annehmen möchte, daß sie der Zeit nach sehr verschieden seien, sondern die im Gegentheil aus der Masse der übrigen durch ihre innere Aehnlichkeit in der Verschiedenheit selbst, sich natürlich zusammenstellen, wie Glieder Einer Dichtung; jene drei großen Kirchenbilder, die Nacht, der heilige Georg und der Sebastian, sind gleichsam der Text zu allem, was sich sagen läßt über den Corregio, nähmlich über seine zweite Manier. Das einzige unter seinen Gemählden, das unläugbar aus einer frühern sein muß, ist das göttliche Kirchenbild zu Dresden mit dem Johannes dem Täufer und dem heil. Franciscus. Dieses Bild, welches mancher vielleicht allen Werken desselben Meisters aus der zweiten Manier vorziehen dürfte, steht durchaus allein, und kann gar nicht mit diesen verglichen werden, entfernt sich auch ungleich weniger von dem Style der ältern Mahler. Jene drei Bilder nannte ich den Text zu einer Charakteristik der Manier des Corregio; einen reichen, sehr reichen Commentar aber bietet uns das Pariser Museum dar.

Zuerst finden wir hier zwei beschränktere Bilder, dem Umfange und auch dem Inhalte nach. Der Gegensatz, der sonst immer der Vorwurf des Corregio bleibt, ist hier gleichsam getrennt und aufgelöst, das eine stellt uns die reine Freude dar, das andre nichts als den bittersten Schmerz. Das erste ist eine Verlobung der Katharina mit dem Christkinde; hinter der Katharina steht der heil. Sebastian, der freudig zuschaut. Ich weiß weiter nichts darüber zu sagen, als daß die lächelnde Anmuth des Corregio hier beinah ganz zur reinen Schönheit verklärt und veredelt ist. Im fernsten Hintergrunde ist in ganz kleinen Figuren der Tod des heil. Sebastian mehr angedeutet als dargestellt; und noch eine andre, vermuthlich doch auf die Katharina zu beziehende, Geschichte des Märterthums, welche ich nicht recht zu entziffern weiß. Tritt man nicht ganz nahe hinzu, so sieht man die Figürchen gar nicht, besonders da der Hintergrund sehr nachgedunkelt hat. Es ist nur ein Knie-

---

mähldes vom jüngsten Gerichte bedient haben, um diesen Heiden den Begriff von dem himmlischen Lohn der Frommen und der ewigen Verdammniß der Gottlosen recht anschaulich zu machen.

stück, oder wie soll ich es nennen, die Figuren sind nur bis auf die Brust und Hände zu sehen, aber gewiß ist es eines der vorzüglichsten Werke dieses Meisters, von einer klaren Schönheit, die auch denen einzuleuchten pflegt, welche sonst den Corregio nicht verstehen. Noch weit tiefsinniger aber scheint mir das zweite der beiden erwähnten Bilder, eine Kreuzesabnehmung. Es pflegt von den Mahlern und auch von denen, die bloß nach dem gegenwärtigen Gefühl, sonst oft am richtigsten urtheilen, nicht wenig getadelt zu werden, weil in Wahrheit alle die Personen, welche um die Leiche Christi versammelt sind und in Klagen ausbrechen, ohne Ausnahme entschieden häßlich sind, wenigstens von häßlicher Geberde, wenn gleich von dieser abgesehen, keinesweges von unedler Form. Ein so aus dem Innersten laut hervorschreiender Schmerz und mit dieser ergreifenden und erschütternden Wahrheit, kann wohl nicht anders als entstellen. Welcher andre Schmerz aber wäre hier an seiner Stelle und dem Gegenstande angemessen? Den Klagenden entzog der Mahler die Schönheit, die er ihnen wohl hätte zu geben vermocht, wenn seine tiefe Weisheit es nicht besser geachtet hätte, sie alle über den Leichnam des Erlösers auszugießen. Ich habe mehrere vor das Bild geführt, die es beim ersten Eindruck abgeschreckt hatte, und sie haben mir alle gestehen müssen, daß der entseelte Körper des Erlösers unaussprechlich schön sei, und gar nicht schöner sein könnte; und doch ist es eine Leiche, eine Leiche in jedem Umriß und jeder Stelle, aber noch beseelt von Schönheit und schmerzlicher Wehmuth, ein lebendiges Bild des liebevollsten Todes. Wie viel wahrer, wie viel tiefer ist das gedacht, als wie andre geringere Mahler den Leichnam des Erlösers unserm Auge zum Gegenstand des Ekels und Abscheues darzulegen, und daneben etwa zum Ersatz eine Magdalena zu stellen, in eitler Schönheit und eben so eitlen Thränen, ohne die innige Tiefe des Schmerzens! So oberflächlich erscheint mir selbst das Gemählde des Andrea del Sarto über diesen Gegenstand, wenn ich es mit dem des Corregio vergleiche. Doch würde es fast unbillig sein, diese Vergleichung gegen den sonst so verdienten Künstler durchzuführen, eben weil Corregio hier das einzig Rechte so ganz getroffen hat, daß man nach

dem seinigen kein andres desselben Inhalts mehr mit Beifall ansehen kann. Die beiden Kirchenbilder, welche hier von demselben Meister befindlich sind, enthalten auch manchen Anlaß zum Nachdenken, besonders die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Die Mutter schöpft Wasser aus einer lebendigen Quelle, der Vater bricht Früchte von einem Palmbaum, welche das Kind oder der Knabe mit der einen Hand empfängt, im übrigen aber den Trank aus der Schale der Mutter erwartet. Seine Hände bilden segnend erhoben, das gewöhnliche Symbol der Dreieinigkeit. Man tadelt in diesem Bilde gewöhnlich die Wolken, als zu körperlich und schwer; sie sind es auch, aber gewiß nicht ohne Absicht. Das sehe ich wohl, der Künstler hat in dem Baum, von dem der Vater die Frucht bricht, Engel, Wolken und Zweige des Baums gleichsam zu einem Gewebe und Kranz verflochten, der zugleich die obere Umkränzung des Gemähldes bildet; und er hat sie so verflechten wollen, daran zweifle ich nicht. Doch getraue ich mir in diesen zusammengesetztern und willkührlichern Allegorien nicht so ihm nachzudenken, und was er meinte, in Worten auszudrücken. Das Bedeutende in der Stellung des Sohnes, wie er zwischen Frucht und Trank getheilt da steht, mit der Hindeutung auf die Dreieinigkeit, ist desto merkwürdiger, weil es sich in der Skizze zu diesem Gemählde nicht findet, die unter den hiesigen Zeichnungen zu sehen ist, und überhaupt mehrere Abweichungen enthält; so ist das Kind auch ungleich mehr ausgebildet und älter.

Eben daselbst (Nr. 64. a. und b.) sah man zwei kleine Gemählde in Wasserfarbe von demselben Meister, wovon das eine den Sieg der Tugend darstellt, die von oben durch einen Genius gekrönt wird, und zu deren Füßen das Böse ohnmächtig vernichtet liegt. Zu ihrer Rechten, des Betrachters Linken, sitzen die heidnischen Tugenden der Gerechtigkeit, Klugheit und andre mit ihren Attributen. Gegenüber eine himmlischere Gestalt über dem Globus ruhend, und auf den Fleck deutend, der durch einen Strahl von oben als derjenige ausgezeichnet wird, von welchem das Licht des Heils ausging. Unter dem Erdball und unter den Füßen der Tugend liegt ein Unthier; der Kopf ist der eines Hundes, oder soll es ein Wolf sein? Einige Theile sind

von einem Fische, mit Schuppen und Floßfedern, andres scheint noch von andern Thieren. Ich sage, es scheint, denn die Zusammensetzung und selbst die Lage dieses Thiers oder Symbols ist so wunderlich verworren, daß da überdem die Dimensionen nicht sehr groß sind, die Gewänder der sitzenden Figuren, die sich dazwischen schlagen, die Verwirrung vermehren, und auch der Globus einen Theil dieses seltsamen Wesens oder Unwesens bedeckt, oder sich vielmehr in dasselbe zu verlieren scheint, es mir nicht wohl möglich sein möchte, die Construction desselben in der Beschreibung deutlicher zu machen, als sie im Gemählde ist. Ich habe mehrere Künstler und Kenner vor dieses Gemählde geführt, aber niemand hat es mir befriedigender entziffern und das Verworrne in diesem Symbolenbilde völlig auflösen können. Ich halte es aber für diesen stets absichtlichen Künstler gar nicht für zu grüblerisch, anzunehmen, daß er eben dieses Verworrne absichtlich gesucht habe, um dadurch die Natur des bösen Princips mit auszudrücken.

Ich kehre zu den Kirchenbildern zurück. Auf dem heiligen Hieronymus ist nichts so auffallend, als die Lieblichkeit der Magdalena. Sie neigt ihr Haupt auf das göttliche Kind, dessen Fuß sie küßt; diese Lippen, diese sanft anschmiegende Wange, dieses fließende Haar, und das Händchen des Kindes darin; etwas weicheres und einschmeichelnderes giebt es nicht, als die süße Liebe und zarte Anbetung dieser hingegebnen schönen Seele.

Die andre dem Sinnlichen und Ueppigen zugewandte Charakter-Seite an diesem zwiespaltigen Künstlergeiste zeigt uns seine Antiope, das einzige Gemählde heidnischen Inhalts, was hier von ihm zu sehen war. In den christlichen Darstellungen, wo er auch noch so sehr das sinnlich Schöne und reizend Liebliche gesucht und gemeint haben sollte, ist dieses doch allemahl ganz verhüllt und gleichsam verstohlen, wie es der Natur der Mahlerei wohl am angemessensten sein mag. So tief aber war dieser Geist gewohnt, in das rechte wahre Wesen der Dinge einzudringen, daß er in der Behandlung antiker Gegenstände ganz den entgegengesetzten Weg einschlug; er fühlte wohl, obgleich wir gewiß nicht mehr gelehrte Kenntniß des Alterthums bei ihm voraussetzen können, wie bei andern, daß die alte Fabel und Antike nicht auf eine ver-

stohlne, und nur in Andeutungen sichtbare Lüsternheit ausgehe, sondern auf nackte Schönheit, und das Wollüstige derselben nicht zu verhüllen. So zeigt er uns hier ein reizendes Weib, in lächelndem Schlummer liegen, die ein freudetrunkner Beschauer unserm Auge völlig entblößt; zu ihren Füßen ein schlummernder Amor. Man sah übrigens dieses Gemählde durchaus nicht günstig; ich habe mehrfach versucht, auszufinden, wie man es am besten anschauen müßte, und mir scheint, es müsse so betrachtet werden, daß der Betrachter wenigstens völlig auf gleicher Höhe mit dem Gemählde stehe ja vielleicht wäre es am besten, wenn man noch höher stünde und das Gemählde von oben herabsähe. Es scheint dies sonderbar, aber so gut wie Corregio andre Kirchenbilder dazu einrichtete, von unten herauf gesehen zu werden, konnte er dieses Gemählde für eine besondre Stelle und örtliche Bestimmung in dem Hause, wer weiß welches Reichen, gerade auf den entgegengesetzten Fall angelegt haben.

Es ist wohl Zeit, daß ich einmahl vom Corregio schließe. Ich habe mit Fleiß lange bei ihm verweilt, nicht etwa weil ich seine Art zu mahlen für die einzig rechte halte; sondern weil sich an diesem Beispiele den Künstlern und Kunstliebhabern, sehr bequem und recht deutlich zeigen läßt, wie verschieden von der jetzigen, die Denkart der alten Mahler, und wie ganz andre ihre Absichten waren, welche richtig und der Wahrheit gemäß zu verstehen, die jetzt gangbaren meistens sehr seichten Begriffe von Schönheit, Ideal und Antike keinesweges zureichen wollen. Ich gehe nun über zu einer andern Gattung von Mahlern, die mir nicht nur wegen ihres ältern und herben Sinnes und Charakters, sondern auch durch die tiefe Strenge ihrer Art und Denkart, oder durch den allumfassenden gleichsam welterobernden Geist, als die Heldenkünstler der alten Zeit erscheinen, die wenn jener weiche Allegri jedes liebliche Gefühl, und auch die tiefste Rührung durch die Musik seiner Farben spielend in uns zu erregen weiß, statt dessen vielmehr stolze Tempel von erhabenen Gestalten wie zum ewigen Denkmahl in strenger Symmetrie vor uns aufbauen oder unser Auge durch die verschwenderische Fülle prachtvoller Triumphe des festlichen Lebens mit Freude und Erstaunen füllen.

Den Anfang mache ich mit dem Leonardo da Vinci, der unter allen am meisten Aehnlichkeit und Verwandtschaft mit dem Corregio hat, so daß wir nach den Werken allein zu urtheilen, glauben müßten, Corregio habe sich vorzüglich auch mit nach dem Leonardo gebildet. Denn so strenge dieser in seinen Umrissen ist, so sehr auch der Begriff über das bloße Gefühl zu herrschen scheint, so objectiv wahr die Vollendung jedes Einzelnen ist, so ist doch in allen Gesichtern seiner Gemählde eben jenes individuelle Lächeln schon sichtbar, welches beim Corregio so charakteristisch hervortritt, und den verschiedenen Physiognomien, eine sehr starke Familienähnlichkeit oft bis zur Einförmigkeit giebt, und allerdings wohl hier und da manierirt genannt werden kann, wie ein Dichter, der nur einen kleinen Kreis von Charakteren in auffallender Familienähnlichkeit portraitmäßig darzustellen wüßte. Merkwürdig ist, daß uns das Portrait des Leonardo selbst, Nr. 170 der Zeichnungen, denselben individuellen Zug darstellt, den wir an so vielen seiner Figuren wahrnehmen; dieselben halb zugedrückten Augen, dasselbe Lächeln um den Mund. Noch merkwürdiger ist es, daß wir eben diese Eigenheit auch auf Gemählden seiner Schüler, besonders des Luini, wieder finden; und welcher Mahler hat Schüler gebildet, die ihm selbst gleicher, und seiner würdiger wären, als dieser? Er hielt also dieses Liebliche, diese schwebende Musik eines holdlächelnden Seelenausdruckes, für wesentlich zur Kunst, da er gewiß nichts ohne Nachdenken gelehrt hat; es war ihm Grundsatz geworden, so zu mahlen, wenn es gleich anfänglich nur individuelle Eigenheit gewesen war. Auf keinem der hiesigen Gemählde ist diese Manier so auffallend grell, als auf einer heiligen Familie, wo Johannes das Lamm und der kleine Jesus eine Wagschale hält, die ihm der vor ihm in blanker Rüstung kniende St. Michael reicht. Merkwürdig war mir die heilige Jungfrau. Das Gesicht könnte fast ohne alle Veränderungen, oder doch mit wenigen, ganz unendlich kleinen und nichtsbedeutenden, auch einen sehr jugendlichen Christus vorstellen; so wie der Kopf des jugendlichen Heilands im Tempel von ihm, offenbar nur durch kleine Zufälligkeiten von dem Gesicht einer Madonna abweicht. Es hat also der Mahler das Ideal des Göttlichen in

der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männlichkeit in den Formen und Zügen des Gesichts gesucht. Ich sagte Ideal, denn was ist denn das Ideal in jedem Sinne des Worts, als die dennoch zu Stande gebrachte reelle Verbindung zweier Elemente, die eigentlich sich zu trennen streben? Die bloße Vollkommenheit der Proportionen im mittleren Durchschnitt, die auch für die Plastik nur negative Bedingung der ihr eigenthümlichen Schönheit, in der Mahlerei aber gar nicht einmahl allgemein anwendbar ist, darf noch keineswegs mit diesem Nahmen bezeichnet werden. Ganz anders aber und größer wie es mir scheint, hat Leonardo die Mutter Gottes genommen, in einem kleinen Kniestücke etwas unter Lebensgröße Nr. 922, welches in Rücksicht der vollendeten Ausführung leicht die erste Stelle unter allen verdienen möchte. Es hat schon ganz das Weiche und Verschmolzene des Corregio in der Licht- und Farbenbehandlung, dabei aber doch die Genauigkeit und objective Bestimmtheit, welche dem denkenden Florentiner selbst eigen ist. Die einzigen Figuren sind die Mutter und das Kind; wiewohl es unter Lebensgröße ist, so könnte doch selbst ein kolossales Bild in den Verhältnissen nicht großartiger und erhabner gedacht und entworfen sein, als diese Madonna. Mit göttlicher Majestät hebt sich das Haupt und die Stirne empor; sanft vorgebogen in ernster Schöne und freundlich herab lächelnd auf das Kind, erscheint uns das hohe Haupt wie ein stolz ruhender aber freundlicher Fels, und die verschwenderische Fülle der Locken, welche von allen Seiten stromweise herunter fließt, scheint nothwendig mit zu dem erfordert zu werden, was der Künstler hat ausdrücken wollen. Ueber dem Gewande schimmert der Busen in sanftem Reize ein wenig hervor. Die Stellung der Beine der Mutter, und die Lage des Kindes auf ihrem Schooß ist fast bis zum Gesuchten und Künstlichen zierlich. So hat der Künstler das Lieblichste mit dem Erhabenen wunderbar zu verschmelzen gewußt. Den Hintergrund bildet die ruhige Fläche des Meeres, still und einfach, nur in weiter Ferne hebt sich ein Hügel oder Berg mit sanfter Erhöhung aus den Wogen empor. Das Kind hat ein leichtes Kreuz in Händen und betrachtet es mit ganz liebeschmachtenden

Augen; aber doch ist es ganz Kind, mich däucht, ich hätte wohl selbst Kinder so in der Stille tief fühlend blicken sehen. Die Spitze des Kreuzes tritt einsam auf der ruhigen Fläche des Hintergrundes hervor, welches einen sonderbar rührenden Eindruck macht; jene Art aber das Christkind zu mahlen, scheint mir ganz die wahre und rechte. Nie habe ich in einem andern Gemählde die Idee desselben so tief und so schön ausgesprochen gesehen; da das Christkind auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, allerdings sehr schön, ja göttlich zu nennen ist, aber auch wohl eben so gut die Kindheit einer heidnischen Gottheit darstellen könnte, und eher einem kleinen Jupiter gleicht, als dem göttlichen Jesuskinde. Auch auf der Madonna della Sedia ist es mehr ein Heldenknabe, obwohl an sich und als solcher, wunderbar schön, im fröhlichen Gefühl der Stärke, und doch so traulich an die Mutter angeschmiegt und mit dem Fuß spielend.

An diesem kleinen Gemählde des Leonardo möchten die Künstler lernen, daß man auch unter Lebensgröße durch die Verhältnisse und durch ruhige Größe im Ausdrucke und Gedanken eben so erhaben, als in ganz kolossalen Umrissen mahlen könne.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Dir einen anschaulichen Begriff von diesem Bilde zu geben; es gehört zu den vortrefflichsten, die ich überhaupt gesehen habe. Wollte man aber noch mehr davon sagen, so könnte es wohl nur in einem Gedichte geschehen; vielleicht wäre dieses bei manchen Gelegenheiten die beste und natürlichste Art, von wunderbar schönen Gemählden und andern Kunstwerken zu reden. Denn ist nicht jede richtige, in das Innre ganz eindringende und auch alles Einzelne aufmerksam ergreifende Anschauung eines organischen Ganzen, schon an sich durchaus Poesie? Und wird sie es nicht auch der äußern Form nach zu sein streben, wenn die Anschauung des Ganzen anders nicht in uns verborgen bleiben, sondern auch in äußern Worten deutlich ausgesprochen werden soll? Aber freilich macht es die äußere Form allein nicht aus, und so können wir uns gern nach dem Bedürfniß und den geistigen Gewohnheiten derer etwas bequemen, die wir vorzüglich im Auge haben; und wollen also fortfahren, in

dieser Behandlungsweise, sorglos über die äußre Form, aus der Anschauung die Idee immer klarer hervorgehen zu lassen: bis einmahl die Zeit gekommen sein wird, wo es uns gelingen möchte, die vollständige Idee der Kunst selbst unmittelbar darzustellen, und die Fülle der Anschauungen nur zur belebenden Umkleidung in das Bild des Ganzen einzufügen.

Eine heilige Familie von Luini Nr. 860, und eine Herodias von Solario Nr. 895, beides Schüler von Leonardo, sind vortreffliche Werke; nicht bloß in seinem Geiste und seiner Manier gedacht, sondern auch mit der objectiven Gründlichkeit ausgeführt, die ihm eigen ist. Von dieser Seite ist die Herodias hier, der in Dresden weit vorzuziehen, welche von einem der minder vorzüglichen Schüler des Leonardo herrühren muß. Ungleich schöner aber noch ist jene heilige Familie, welche des Meisters selbst nicht unwürdig wäre.

So prägt der denkende Künstler die Kraft seines Verstandes nicht blos in fleißig vollendeten Werken, sondern auch in einer Schule aus, die eben so gründlich angelegt und gebaut ist, als seine Werke! Und dennoch ist oft unter dieser strengen Schale ein bis zum Eigensinn empfindlich und fein fühlendes Herz verschlossen, das wo es einmahl aus der äußern scheinbaren Kälte hervorbricht, uns desto eigner und inniger rührt. So verstehe ich die schöne Fühlbarkeit, die Neigung zum Rührenden und Wehmüthigen, welche uns aus einigen der schönsten Werke dieses alten Mahlers anspricht. Eben dieses, vielleicht bisweilen unbewußte Gefühl, glaube ich auch in der Vorliebe, die Leonardo für eine eigne Art des landschaftlichen Hintergrundes hat, zu erkennen. Er läßt ihn meist ganz aus Meer und Bergen oder Felsen bestehen, die bald einfach und ruhiger, bald in Bewegung und Mannichfaltigkeit, immer doch in weiter Ferne in Luft und Himmel verschwimmen. Wenn dieß auch nicht gerade immer wehmüthige Rührung erregen soll, so ladet es doch zum stillen Nachdenken ein. So sieht man fernes Meer durch eine kleine Felsenöffnung in dem erwähnten Gemählde, wo der heil. Michael vor dem Christkinde kniet. Einen solchen Hintergrund hat auch ein Gemählde, das im runden Saal Nr. 37 zu sehen war, wo die Madonna der

heil. Anna auf dem Schooß sitzt, welches mich aber außerdem weniger angesprochen hat. Ferner auch das eine der beiden hier befindlichen Portraite, von denen gleich die Rede sein soll. Doch muß ich bemerken, daß hier eigentlich zu wenig von ihm vorhanden ist, um darnach schon eine Vermuthung über die verschiednen Manieren dieses Meisters und über die Geschichte der Entwicklung seiner Kunst wagen zu dürfen.

An vortrefflichen, oder doch sehr merkwürdigen Portraiten ist das hiesige Museum so außerordentlich reich, daß die Vergleichung hier natürlich zu manchen allgemeinen Gedanken über die ganze Gattung veranlassen muß, da ohnehin die engere Beschränkung des Ganzen der Willkühr und Eigenthümlichkeit des Künstlers weit weniger freien Spielraum läßt. Ich werde daher meine Gedanken über die große Menge der vortrefflichsten Portraite von Titian, Holbein, Raphael und Leonardo unter eine allgemeine Betrachtung und Rubrik vom Portrait überhaupt zusammenfassen, und besonders von den verschiedenen Behandlungsarten, die in demselben möglich und ausgeführt sind, und deren so gar viele nicht sein dürften. Die natürlichste und zunächst liegende und im gewissen Sinne auch wohl die sich am wenigsten über das Gewöhnliche erhebende Gattung scheint mir die des Titian. Er geht darauf aus, die Personen mit täuschender Wahrheit und in mahlerischer Stellung und Anordnung hervortretend darzustellen; dasselbe wollen meistens auch wohl die jetzigen Portraitmahler. Der Unterschied ist nur der, daß Titian vortrefflich mahlte, und daß er ganz erreichte, wornach jene nur streben. Am schönsten in dieser Rücksicht unter den hiesigen, ist das Bildniß einer reizenden Frau; ihre aufgelösten Haare fließen herab, sie hält sie in der Hand, und ist im Begriff sie zu salben. Dieser Arm, die goldnen Haare, die Schulter sind von der schönsten Weichheit, Farbe und Carnation vortrefflich.

Ganz anders, und gar nicht bloß auf den sinnlich reizenden Eindruck oder eine auffallende, großartige, ergreifende Wirkung geht Holbein zu Werke; er geht im Portraite auf die treueste, tiefste Charakter-Wahrheit und objective Eigenthümlichkeit aus. Daher ist meistens die Stellung ganz gerade und einfältig, der

Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht auf's fleißigste und genaueste ausgeführt. Man kann es nicht läugnen, soll das Portrait eine abgesonderte Gattung sein, so dürfte wohl dieses die vorzüglichste, ja die einzig richtige Methode sein; denn wodurch kann die Kunst in der einzelnen Darstellung eines Individuums sich noch als Kunst bewähren, außer durch die strengste objective Wahrheit? Dieses wird keinesweges dahin führen, die Gesichtszüge einer idealischen Allgemeinheit zu nähern, sondern im Gegentheil das Beschränkte und Persönliche des Individuums muß auf diesem Wege am stärksten hervorgehoben werden, so daß der Charakter recht in seiner Beschränktheit concentrirt, und gleichsam fest eingeschlossen erscheint; wie es auch beim Holbein der Fall ist. Denn was ist in einem Gesicht am genauesten bestimmt, als gerade das, was nicht eine höhere Stimmung, sondern die beschränkte und fertig ausgebildete Eigenheit dieser Natur ausdrückt? Dahingegen solche vorübergehende Stimmungen, und die ihnen entsprechenden Gesichtsveränderungen, Geberden und Blicke, in denen oft eine höhere Seele wenigstens auf Momente durch die äußere, vielleicht an sich weniger bedeutsame Form hervorzuleuchten, und dieselbe zu einer reinern Schönheit und Bedeutung zu verklären pflegt, schon ihrer Natur nach äußerst flüchtig sind, und nothwendigerweise mehr an das Unbestimmte gränzen, welches der Mahler, der ein objektiv treues Abbild geben will, gänzlich zu vermeiden hat. Stellung, Hand und Kleidung pflegen beim Holbein jedes wiederum den Charakter des Gesichts auszusprechen, wodurch denn die Eigenheiten desselben oft schneidend, ja mitunter fast bis zur Härte deutlich und objectiv werden. Leonardo hat oft ein Portrait im Wesentlichen ganz nach denselben Grundsätzen gearbeitet, lediglich nach objectiver Wahrheit und einer bis auf die äußerste Genauigkeit vollendeten Treue und einer wahrhaft unergründlichen Tiefe des eigenthümlichen Charakterausdrucks strebend, wie in dem Bilde des Herzogs von Mailand zu Dresden, und in dem Bilde einer Frau, Nr. 924 des hiesigen Museums. Raphael dagegen, von dem man hier so viele Portraite sieht, hat in den meisten eine Manier, welche von der des Titian nicht sehr entfernt ist,

die wenigstens ganz auf dieselbe lebendige Wirkung ausgeht, wenn gleich die Art der Mahlerei noch davon verschieden, und meistens noch kräftiger, so wie auch die Charakterauffassung viel großartiger ist. Beide aber, Raphael und Leonardo haben Beispiele aufgestellt von einer ganz andern Gattung des Portraits, von der sich weder bei Holbein noch bei Titian eine Spur findet, und die ich die symbolische nennen möchte.

Man gebe einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund, aus Meer, Gebirgen und Luft bestehend, wie bei dem Bilde der Madame Lise, Nr. 923 von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die so lange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche bedeutsam sein sollende Umgebung wiederum nichts anders bedeuten wird, als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben. Nur dasjenige muß und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; und das ist der höhere Geist, die verborgnere Seele in dem Antlitz der Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem innern Wesen nach aussehen sollten. Bei den meisten ist dieses nicht klar, sondern schimmert nur verstohlen durch, und wenn der Künstler nun nicht mit der bloß körperlichen Wahrheit zufrieden, dieses Höchste im menschlichen Antlitz so viel als möglich darstellen will, so muß er freilich durch alle Symbole, die ihm nur irgend zu Gebothe stehen, nachhelfen; und wie deutlich der landschaftliche Hintergrund den Eindruck, den ein bestimmtes Gesicht hervorzubringen geeignet ist, wiederzugeben vermag, davon geben uns mehrere Beispiele der alten Mahlerei den einleuchtenden Beweis. Nichts vortrefflicheres in dieser Art sah ich, als die Bildnisse zweier Jünglinge von Raphael, Nr. 937 und 938 in dem Katalog des langen Saales. Der eine, offen aus heitern, klugen Augen blickend, mit nachlässiger Zuversicht auf seinen Arm gestützt, und so dreist in die Welt hineinschauend, als sei er sicher, sie ganz klar zu fassen; der andre etwas gesenkt und nachdenklich, nicht eigentlich trübsinnig

und schwermüthig, sondern recht hell, aber doch, ich weiß nicht durch welche Magie der Kunst, bei der edelsten Schönheit in treuherziger Einfalt und Redlichkeit, ganz unaussprechlich rührend. Die Landschaft ist eine weite Ferne, am Boden deutlich und heiter, aber der Himmel oben trübe und gedrückt, und alles ganz einförmig und gleich, bis auf einige Bäumchen, die einsam am Vorgrunde herausragen und das innigste Mitleiden erregen. Man kann es nicht ansehen, ohne im Innersten davon bewegt zu werden.

Ein solches symbolisches Bildniß nun, behaupte ich, tritt ganz aus der Gattung heraus, insofern es bloß eine solche sein soll; man könnte es mit dieser landschaftlichen Umgebung, in dieser höhern Beziehung und Bedeutung, nur gleich in ein größeres oder wie man es zu nennen pflegt, in ein historisches Gemählde verpflanzen; oder giebt es auch keines, zu dem es ganz passen würde, so erscheint es uns doch nur als Bruchstück eines solchen, daß wir uns hinzu denken können. Mit der höhern symbolischen Beziehung und Deutung ist mit einem Worte der einzige Grund weggefallen, der das Portrait als Gattung rechtfertigen kann, nähmlich die Absicht, das Nachbild einer individuellen Persönlichkeit in treuer objectiver Wahrheit zu erhalten. Warum sollte es aber auch eine Gattung sein? Wäre es nicht besser, die große Menge der Dilettanten wäre weniger besorgt und bemüht, das Eigenthümliche ihrer respectiven Gesichtsbildungen auf die Nachwelt zu bringen, und überließe es vielmehr dem Künstler, wo ihn ein menschliches Antlitz nicht bloß zu flüchtigem Wohlgefallen reizt, sondern nach anhaltendem Studium noch immer von neuem merkwürdig bliebe, solches zu eigner Belehrung und künftigem Gebrauch, aus freier Wahl, bloß für sich selbst zu fixiren? Denn ein solches wohlgegründetes Interesse würde allerdings ein hinlänglicher Beweis sein, daß dieses bestimmte Antlitz in die eigenthümlichen Formen-Sphäre des Künstlers oder in den seinem Streben entsprechenden Umkreis von Charakteren auf irgend eine Weise mit gehörte und darin eingriffe. Auch würde es den größern Gemählden, ohne diese zuletzt doch auf das Portrait sich gründende individuelle Wahrheit, ganz an dieser und an aller reellen Bedeutung fehlen.

Ganz in dem Geist der charakterisirten Gattung ist Garofalo's Bildniß von ihm selbst, Nr. 786. Ich möchte sagen: so kann man nur sich selbst mahlen, so innig und objectiv wahr, und doch mit dieser Partheilichkeit, mit diesem Interesse an sich selber. Es darf dieses Bild vollkommen in seiner Art genannt werden, und es giebt kein schöneres Portrait. Es sind auch mehrere heilige Familien in verkleinertem Maaßstabe von diesem Künstler hier zu sehen; aber sehr ungleich. In der einen, wo Katharina zu den Füßen des Kindes kniet, und die sitzende Maria ganz gerade aus dem Bilde herausschaut, ist das Antlitz derselben nach dem strengsten Ideale ernster Göttlichkeit entworfen; im Kleinen etwa so wie die Mutter Gottes auf dem großen Bilde von Raphael zu Dresden, doch ist die des Garofalo noch strenger und gerade.

In den Portraiten des Raphael habe ich vorzüglich die biegsame Gewandtheit und Vielseitigkeit dieses allumfassenden Geistes bewundert, da fast in jedem eine andre Manier und Farbenbehandlung sichtbar ist. Ich gestehe Dir, daß mir dieses eine Grundeigenschaft dieses Künstlers zu sein scheint, aus der man alle übrige abzuleiten und zu erklären hat.

Wenigstens giebt es über vieles Licht, was sonst nicht richtig verstanden werden kann, wenn man es sich gegenwrtig erhält, daß die mannichfaltigste künstlerische Vielseitigkeit die vorherrschende Tendenz und eine charakteristische Eigenschaft dieses Mahlers war; sogar diejenige Universalität, welche die Manier und den Styl andrer Kunstverwandten anzunehmen, nachzubilden, und zu einem neuen Ganzen zu verbinden weiß. Es haben schon Künstler, deren Urtheil Gewicht hat, bemerkt, daß die Manier des Raphael in den Tapeten sich absichtlich mehr der des Michael Angelo annähere, daß einzelne Figuren von Masaccio entlehnt scheinen. Bei manchen Gemählden dürfte es nicht leicht zu entscheiden sein, ob sie von ihm selbst oder vom Juli Romano sind; auch würde die Gemeinschaftlichkeit der Ausarbeitung zwischen ihm und seinen Schülern gar nicht denkbar sein, wenn er es nicht verstanden hätte, sich willkührlich in die Manier eines jeden derselben zu versetzen, oder wenn man will, sich zu ihm herabzulassen.

Aber auch aus dem hiesigen Museum kann ich ein merkwürdiges Beispiel anführen, von einer sonderbaren Aehnlichkeit mit einem sonst weit von Raphaels Manier und Ideenkreise entfernten Mahler, wodurch die große Mannichfaltigkeit seines Kunstsinnes in den verschiedenen Epochen und einzelnen Werken ins Licht gesetzt wird. Diese Bemerkung geht auf die Madonna de Foligno, zu deren Restauration man hier, wie bei Nr. 55 des Katalogs zum runden Saal weitläuftig erzählt wird, alle chemische Kunst aufgeboten hat. Es ist ein Votivgemählde; oben die Madonna mit dem Kinde in einer Sonne, deren Wiederschein die unten in der Landschaft liegende Stadt umspannt; zur Rechten des Beschauers, der Donatarius des Gemähldes, ein bejahrter Geistlicher, kniend und treuherzig die Hände faltend. Der heil. Hieronymus, ein schöner Alter mit weißem Bart, hält ihm den Kopf, um so durch seine Geberde die kräftige Andacht des würdigen alten Geistlichen zu bestätigen und hervorzuheben. Gegenüber zur Linken des Beschauers ist Johannes der Täufer und der heil. Franciscus; beide Figuren, dem Johannes und Franciscus auf dem ältesten Bilde des Corregio zu Dresden so individuell ähnlich, daß wer beide Gemählde gesehen hat, wohl auf den Gedanken kommen möchte, einer von beiden Mahlern habe den andern vor Augen gehabt. Dem Style nach zu urtheilen, ist dieses Gemählde des Raphael aber eher zu seinen spätern, keinesweges zu den früheren zu stellen; das Gemählde des Corregio als eines der allerfrühesten dieses Meisters anzunehmen. Diese Gestalten sind an sich mehr dem Corregio eigen, da sie auch auf mehrern andern der hier oder in Dresden befindlichen Gemählde von ihm, mit einigen kleinen Abänderungen doch unläugbar dieselben, wieder vorkommen. Man kann sich bei der Betrachtung kaum des Gedankens an eine gegenseitige Berührung zwischen dem zu seiner Zeit weniger bekannten lombardischen Meister und dem Fürsten der römischen Mahler erwehren, die wenigstens für dieses Eine Gemählde Statt gefunden haben möchte; da es ja übrigens bekannt ist, mit welcher Achtung und wie liebevoll Raphael selbst die Zeichnungen unsers deutschen Dürer aufgenommen hat, indem er sogar die Absicht geäußert haben soll, etwas von diesen Entwür-

sen in eigner Ausführung zu benutzen. Wenn aber auch die bemerkte Aehnlichkeit zwischen der Madonna de Foligno, und dem großen Gemählde aus Corregio's erster Manier zu Dresden, ein bloß zufälliges Zusammentreffen sein sollte; so beweist dieses wenigstens von neuem, wie der herrliche Baum von Raphaels Kunst in seiner weiten Verzweigung auch die entferntesten Punkte des mahlerischen Schönen berührt hat. Im gewöhnlichen Styl seiner Heiligenbilder, zwei so verschiedenartige Meister, wie den Perugin und Fra Bartholomeo, vereinigend, neigt er in den Tapeten und andern spätern Werken, wie in der Transfiguration zum Michael Angelo, und berührt im Portrait den Titian, dessen Manier er in dieser Gattung nur verklärt darstellt, indem er seine Natürlichkeit und Wahrheit mit einem höhern Geiste beseelt. Zu wie manchen ähnlichen Bemerkungen würde nicht derjenige Gelegenheit haben, der noch mehrere Gemählde der alten Meister mit Aufmerksamkeit sehen und unter einander vergleichen könnte! Ein Engel unten auf dem Vorgrunde des Gemähldes von Foligno, der eine Tafel hält, welche den Nahmen oder die Inschrift des Geistlichen, dessen Gelübde zu erfüllen, dieses Gemählde bestimmt war, enthalten sollte, gleicht ganz und gar dem einen der beiden Engel auf dem großen Bilde zu Dresden.

Auf der berühmten Transfiguration, welche durch Größe und Reichthum am kräftigsten Ausdruck von vollendeter Ausführung, jeden Künstler, wie jeden Laien mit Bewunderung erfüllen muß, ist Glaube und Unglaube sehr schön und kräftig entgegen gestellt. Zur Linken des Beschauers, neun der Apostel in mannichfachem Ausdruck des liebevollen und des treuherzigen Vertrauens auf den Heiland, gegenüber die, welche den epileptischen Knaben herbeiführen, auf jene wie mit Zweifeln eindringend, oder auch mit laut schreienden Vorwürfen gegen die Vorsehung, daß sie den armen Unschuldigen so schrecklich leiden lassen könne. In der Mitte im Vorgrunde, ganz im Profile sichtbar, auf den Knien gerade in die Höhe gerichtet, ein göttlich zürnendes Weib, die auf den Leidenden deutet, und jenen vorzuwerfen scheint, daß sie nicht helfen können, sondern nur der allein, der auf dem Berge verklärt wird. Die Allegorie ist groß gedacht und deutlich

vor Augen gestellt, die Landschaft vortrefflich, die Ausführung in den Köpfen unten, einzig in dem kraftvollen Ausdruck; aber der Verklärte und die ihn umgeben, sind weniger tief aufgefaßt und unter dem Gegenstande geblieben. Erfahrne Künstler glauben in dem obern Theil des Gemählden, an der Ausführung, wie es oftmahls in den spätern Werken von Raphael der Fall ist, die Hand eines seiner bewährten Schüler, wie etwa des Fattore zu bemerken. Noch auffallender aber nähert sich die Behandlung in dem untern Theil des Gemähldes dem Styl des Julio Romano.

Weniger Mannichfaltigkeit und Reichthum für das Auge, aber desto mehr für das Nachdenken enthält der Engel Michael, der den Drachen tödtet, Nr. 932. Arme und Antlitz sind von göttlich hoher Schönheit und Ausbildung. Ein feuriger Strom zeigt sich, herabstürzend in den Zwischenräumen des dunkeln Felsens, auf welchem der Drache liegt. Es ist noch ein kleines Bildchen von Raphael über denselben Gegenstand da, vermuthlich doch eine Vorübung zu jenem, obgleich die Behandlung beträchtlich abweicht. Das Antlitz des heiligen Michael ist fast noch schöner, auch ist es ein glücklicher Gedanke, daß sein mächtiger Schild hell weiß ist, mit rothem Kreuz in der Mitte. Außer dem Drachen, welchem der Engel den Kopf eintritt, stehen noch rund umher andre wunderlich mißgeschaffne Unthiere. In der Ferne eine brennende Stadt und ein Kirchhof, wo sich Geister erheben, die von Teufeln verfolgt und gepeinigt werden. Eine äußerst fantastische Erfindung und Composition, nach welcher zu urtheilen, die ersten Gedanken des Raphael oft auch wohl die originellsten und abweichendsten sein mochten.

Noch ist eine Madonna in verkleinertem Maaßstabe, Nr. 935, zu bemerken, welche ein Gewand von dem schlummernden Christkinde aufhebt, und es schweigend betrachtet; daher dieses Bild auch den Nahmen des Silence führt. Es hat mir sehr gefallen, und mag vielleicht, wenn ich solche Vermuthung schon wagen darf, so wie andre ähnliche, welche den Uebergang von seinen ersten noch kindlichen Bildern zu der blühenden Schönheit der reiferen Stufe bezeichnen, und sich durch eine zarte Anmuth und Lieblichkeit unterscheiden, Raphaels ursprünglichen Charakter am

reinsten, einfachsten und unvermischtesten aussprechen. Die Farben sind etwas verloschen, doch ist noch sichtbar, daß Roth, Weiß und Blau in dem Gewande der Maria hier auf eine Weise verbunden und contrastirt waren, wie die Dichter solche Farben zu brauchen und zu deuten pflegen; und eine solche mehr dichterische als mahlerische Zusammenstellung und Construction der Farben, war diesem Künstler wohl überhaupt eigen. Ich finde da manchmahl eine Neigung zu reinen Massen der entschiedensten rothen, grünen, oder weißen Farbe, die dann wie zu reinen Accorden, ohne alle Dissonanz verschmolzner und bläulicher Schattirungen, einfach verbunden sind, welche Manier für die bloß fantastisch kühne und großartig umfassende oder auch grottesk fröhliche Mahlerei, wenn es eine solche gäbe, eben so angemessen sein würde, als die Verschmelzung aller nicht einfachen, sondern gleichsam dissonirenden Farben, wie im Corregio, die für die sentimentale Mahlerei einzig angemessene ist.

Einen ähnlichen Gegensatz der Farbenbehandlung habe ich wohl sonst geglaubt, zwischen Holbein und Dürer zu bemerken. Holbeins Farbe ist gleichsam nur der Abdruck seiner eignen Kraft und Männlichkeit, ein einfacher reiner Accord von dunkelm Schwarz, brennendem Roth, oder kräftigem Gelbbraun, der in dem unvergleichlichen Bilde zu Dresden am deutlichsten herauskömmt, dem Streben nach aber sich überall zu erkennen giebt. Dürer aber scheint, wenigstens in einigen seiner Gemählde, darauf ausgegangen zu sein, gleichsam ein System, eine Welt von Farben in der größten Mannichfaltigkeit und Bedeutsamkeit auf eine äußerst complicirte Art zusammen zu fügen; welches freilich der Natur der Sache gemäß, oft nur ein Streben bleiben konnte.

Ich mache den Beschluß mit den vortrefflichen altdeutschen Gemählden, welche hier befindlich sind. Von Holbein habe ich schon geredet. Es sind nur Portraite, aber ein unschätzbarer Reichthum an diesen; denn die Opferung Isaaks, N. 316, ist nur eine ganz kleine Skizze und weniger bedeutend.

Von Johann van Eyck sind mehrere bewundernswürdige Gemählde da; eine Hochzeit zu Kana, nicht nur sehr frisch und lebendig gemahlt, sondern auch voll schöner Gestalten, die ich glaube

am richtigsten bezeichnen zu können, wenn ich sage, daß mehrere der weiblichen Köpfe an die Mutter Gottes zu Dresden von Holbein erinnern, wo Demüthigkeit so schön mit Heiligkeit verbunden ist, und die ich darum der Idee der göttlichen Mutter in ihrer Herzlichkeit und Einfalt entsprechender finde, als die Madonna von Raphael eben daselbst, welche zwar göttlich blickt und gestaltet ist, aber mit einem zu allgemeinen Charakter der Göttlichkeit, so daß auch wohl eine Juno oder eine Diana so sein könnte; und vielleicht hat er sogar diese Göttinnen des Alterthums und zwar beide dabei im Sinne gehabt.

Wenn nun selbst der oberdeutsche Holbein dem Eyck als nachbildend ähnelt, die Gestalten des letztern auch durchaus nicht niederländisch sind in der spätern Bedeutung; so wäre es wohl am verständlichsten, den Eyck zur deutschen Mahlerei, als den ersten Stifter und Gründer derselben zu zählen, deren Geschichte und Entwicklung alsdann in der bestimmten und äußerst einfachen Stufenfolge des Eyck, Dürer und Holbein dadurch sehr deutlich und begreiflich würde. Doch mögen uns hier auf dem ungleich weniger bekannten Boden der einheimischen Kunstgeschichte noch manche Mittelglieder fehlen, auf die uns vielleicht die Folge führen wird.

Ein anderes Bild des Johann van Eyck in verkleinertem Maßstabe stellt das Lamm der Apokalypse vor. Es steht auf der Bundeslade, und aus der Brust strömt das Blut in eine Schale. Zunächst um die Lade sind anbetende Engel und Seraphim geordnet, in weiter Entfernung vier Chöre von heiligen Jungfrauen, Märtyrern, Kirchenlehrern, Aposteln, Päpsten und Geistlichen. Oben im Himmel die heilige Taube, von welcher Strahlen des Lichts und der Begeisterung auf jene Chöre herabschießen. Vorn im Vorgrunde ein Springbrunnen lebendigen Wassers; die Landschaft fast überladen reich mit Blumen, Früchten, Bergen und Gebäuden im Hintergrunde geschmückt. Eben so reich und mannichfaltig an Trachten und Gestalten vom verschiedensten Ausdrucke, meist in sehr edlen und mehr den italienischen ähnlichen Formen, sind jene Chöre der Anbetenden, übrigens in der strengsten baukünstlerischen Symmetrie geordnet. Es ist aber durchaus nur die Unbegreiflichkeit und die Anbetung des Göttlichen ausgedrückt, ohne irgend in

dieser Allegorie an das entgegenstehende feindliche Princip zu erinnern.

Nicht merkwürdiger als dieses, aber ungleich ergreifender noch sind drei zusammengehörige Kirchenbilder, desselben Meisters, welche den Gott Vater, die Mutter Gottes und Johannes den Täufer vorstellen. Die ägyptische Erhabenheit und Steifheit dieser geraden, strengen Gottesgestalten, wie aus grauem Alterthume, muß innige Ehrfurcht gebieten, und zieht uns bei allem abschreckenden Ernste eben so an, wie die unbegreiflichen Denkmahle einer größern und strengern Vorwelt.

Wie in einem organischen Körper der wesentlichen Gliedmaßen nur wenige sind, die aus dem Ganzen deutlich hervortreten und das Ganze selbst in einem bestimmten Verhältniß construiren; außer diesen aber nothwendig auch noch eine unbestimmte Fülle eben so organischer Masse und Thätigkeit vorhanden ist, um den Körper jener ersten und wesentlichsten Glieder zu bekleiden, und ausfüllend zu umgeben, eben so ist es auch in der Kunst. Ist es nur um die Geschichte derselben, und die Epochen ihrer Entwicklung zu thun, so wird man nur wenige Künstler nennen dürfen; so wie denn die Construction der deutschen Mahlerei durch eine Charakteristik der genannten drei Mahler, Eyck, Dürer und Holbein, im allgemeinen Umriß gewiß nicht unbefriedigend entworfen werden könnte. Ungeachtet nun aber diese vorzüglich Epoche machen, so ist doch ja nicht zu übersehen, daß zu den Zeiten der alten so wohl der deutschen als der italienischen Mahlerei, außer den großen Hauptkünstlern, welche für den Stufengang des Ganzen allerdings die wichtigsten sind, es Mahler gab, die wenigstens einzelne Werke hervorgebracht haben, welche der Größten würdig, und doch von allen verschieden und eigenthümlich sind, wenn gleich ihre Thätigkeit nicht so durchgreifend und wirksam war, weshalb sie auch oft früh vergessen worden. So ist hier ein Gemählde Nr. 306 von dem alten niederländischen Mahler Hemmelink, welches den heiligen Christoph mit dem Christkinde und einige andere Heilige in einer Landschaft darstellt, und welches dem vortrefflichsten, was die deutsche Schule aufzuweisen hat, dreist zur Seite stehen darf. Das Christkind auf der Schulter tragend, schreitet der heilige

Christoph mit seinem Baume in der Hand durch den Fluß. Zu beiden Seiten sind hohe Felsen, und im Vorgrunde links der heilige Benedict, rechts der heilige Aegidius, den Pfeil im Arme steckend, sein liebes Reh neben ihm stehend; auf dem linken Felsen oben, tritt aus einer Schlucht der Einsiedler mit der kleinen Leuchte hervor. Auf den Seitenbildern stellt rechts der heilige Wilhelm in voller Rüstung den knienden Donatarius, nebst seinen Söhnen dar; desgleichen gegenüber eine Heilige, die Frau und Töchter. Die Landschaft ist in den Seitenstücken vom Mittelbilde aus fortgesetzt; sie ist so still und grün, naturgefühlt, deutsch und rührend, wie es nur selten gefunden wird. Der liebevoll redliche und freundliche Ausdruck im Gesichte des heiligen Christoph, das Freie der Landschaft, das bedeutende Reh, das Treuherzige und Schlichte des Ganzen; das alles erinnert uns an die besten altdeutschen Bilder, manches wohl auch an Dürer, aber es ist ohne die Beimischung von Caricaturen, ungleich milder, durchaus still und rührend, es ist eben so bedeutsam, aber einfacher und anmuthsvoller. Die Gesichter sind auffallend mehr eigentlich deutsch, als sie sonst bei den ältesten niederländischen Mahlern zu sein pflegen. Hier in diesem vortrefflichen und verhältnißmäßig nicht so berühmten Mahler, öffnet sich der Blick in eine noch unbekannte Weltgegend der altdeutschen Kunstgeschichte. Dieses Gemählde könnte ein Vorbild sein, wie man landschaftliche und einsiedlerische Gegenstände der Heiligengeschichte zu behandeln hat. Es athmet durchaus in ihm ein rührender Ausdruck der innigsten Andacht und Frömmigkeit.

Die älteste und erste Stufe der Kunstentwicklung, welche in der deutschen Schule durch Eyck bezeichnet wird, ist überall die verständlichste und deutlichste; auch ist es nicht zu wundern, wenn die Kunst ihre Entwicklung mit einer bis zur äußern Glätte und Weichheit vollendet ausgebildeten Genauigkeit und Richtigkeit beschließt, wie im Holbein. In der Mitte zwischen diesen beiden entgegengesetzten Aeußersten pflegt das Geheimnißvollste zu wohnen, der unergründlichste und verwickeltste Tiefsinn. Dieß bewährt sich recht auffallend an Albrecht Dürer. Von ihm ist ein Gemählde hier, von welchem man sagen kann, es ist in dieser Art vollen-

det: Christus am Kreuze, am Fuß desselben der Apostel Johannes, der schmerzlich hinaufschaut; an der andern Seite die Mutter, das Haupt gesenkt, und von ihrer Begleiterin gehalten und unterstützt. Der Ausdruck des Schmerzens in ihr ist unwiderstehlich rührend, eben weil er so gar nicht übertrieben ist; der Mund des sehr schönen und edlen Gesichts ist wie von Thränen voll, bereit, nun endlich in Klagen sich zu öffnen und auszubrechen, das Auge trocknet die feine Hand mit weiblicher Bescheidenheit und Sanftmuth, noch mitten in dem Uebermaaß von Bitterkeit und Leiden. Zur Rechten des Beschauers, da wo zunächst der Apostel Johannes am Kreuze steht, folgt sodann der heilige Dionysius und dann Karl der Große. Der erste trägt, der Legende gemäß, sein eignes ihm abgeschlagenes, bleiches Haupt in Händen, und das Blut springt aus dem Halse hervor. Mit einem wilden Ernst und mit dem Ausdrucke nothwendiger Grausamkeit schaut Karl, das bloße Schwert im Arme tragend, gerade vor sich aus. Im Hintergrunde sind viele Kriegsknechte zu sehen, in verkleinertem Maaßstabe, von unvergleichlich charakteristischen Geberden. Voll Bosheit und teuflischer Freude scheinen sie den leidenden Heiland und den Märtyrer zu verhöhnen; einige sehen mehr grimmig und roh, andre tückisch, und noch einige andre entferntere, bloß schlecht und einfältig aus. Zwei, die von einem Berge auf den Gekreuzigten herab sehen, auf ihn deuten und sich freuen, sehen in der That ganz aus, wie Gesellen des bösen Geistes. Pflanzen sieht man nicht an dieser Seite der Landschaft, aber wohl eine große offne gothische Kirche; als das Gebäude, was solche Märtyrer und solche Fürsten, wie jener Dionysius und dieser Karl, durch Schwert und Blut gegründet haben. Hier zeigt sich der immer noch offne Rückweg selbst aus dem Abgrunde der tiefsten Ruchlosigkeit zum verlornen Heil, zugleich aber auch der Bezirk, in dessen Schlupfwinkeln sich so oft dieselbe Bosheit und Abscheulichkeit verbergen konnte, die wir hier Gott und allem Göttlichen, teuflischen Hohn sprechen sehen. Auf dieser Seite ist alles Schreckliche der christlichen Ansicht zusammengedrängt. Die gegenüberstehende, zur Linken des Beschauers, ist ganz rührend. Zunächst am Kreuz die schmerzhafte Mutter, dann der heilige Täufer, der in redlicher treuherziger Betrübniß und

Wehmuth einfach dasteht und das Lamm trägt, mit der andern Hand darauf deutend. Dann Ludwig der Heilige, nach jenem hinschauend, aber mehr ernst als traurig; nachdenklich, wie in frommer Sehnsucht nach dem heiligen Grabe. Im Hintergrunde eine Landstraße, die am Wasser hingeht, und drüben ländliche Häuser. Auf der Landstraße einige Männer in ruhigem Gespräch unter einander, dann ein Wandrer, der sich gedankenvoll auf die Mauer am Wege stützt und in das Wasser hinabschaut. Auf der ruhigen Oberfläche fahren ferne Schiffchen hin und wieder, die sich in dem durchsichtigen Element zurückspiegeln, wie die Gegenstände am andern Ufer ebenfalls. Den Vorgrund dieser Seite bekleiden und schmücken sorgfältig ausgemahlte Pflanzen. Am Fuß des Kreuzes lehnt ein Gebein, daneben einige Flecken von Blut, ein Stein, ein Ende von einem Strick, noch einige Stücke von Gebein, ein Schädel, noch Blut; alles wie von ungefähr in einiger Entfernung von einander zerstreut, dann kommt noch eine einzelne Pflanze nach der Seite zu, wo Dionys und Karl stehen; aber weiterhin ist an dieser der Vorgrund kahl. Unten ist alles hell und deutlich, oben drückt eine nächtliche schwarze Wolke dunkel und schwer auf das Kreuz und auf das Ganze nieder. Der Erlöser ist von edler Bildung, wiewohl Ermattung und Leiden an dem bleichen Körper und den herausgetriebenen Muskeln der Wahrheit gemäß sichtbar sind. Sehr ausdrucksvoll ist es, wie der weiße Mantel des Gekreuzigten, nun ein Spiel des wilden Windes, weit in die Luft hinflattert.

Und nun genug für dießmal. Ich habe nur einige alte Künstler, die mir merkwürdig schienen, und die gewöhnlich gar nicht verstanden werden, erklären, und zwar nach den Absichten erklären wollen, die sie selbst gehabt haben, wobei mein eigner Begriff von der Mahlerei eigentlich noch nicht im Betracht, oder vollständig zur Sprache kommen konnte. Dieses behalte ich mir vor, ein andresmal zu entwickeln; so wie ich mehr Gelegenheit bekomme, die alten Meister der christlichen Mahlerkunst aus der Anschauung kennen zu lernen. Denn ohne lebendige Beispiele vor Augen zu haben, würde ich es nicht vermögen.

Zweite Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italienischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst.

Zu Anfang des Jahres 1803.

Seit einigen Monaten ist nun die berühmte Transfiguration von Raphael, das letzte, von allen Künstlern und Layen allgemein bewunderte Werk dieses Mahlers, nachdem man fertig geworden war, es zu retouchiren, in dem langen Saale des Museums aufgestellt zu sehen.

Nicht sehr günstig; diese Gallerie ist schmal, und man kann nicht in die Ferne treten. Das Licht kommt nicht von oben, wie in dem runden Saal, sondern durch die nah an einander liegenden Fenster zu beiden Seiten des Saales herein, die ganze Länge desselben hinab. Dadurch entstehen oft genug Blendungen, und fast nie wirkt die Beleuchtung ganz rein in einer starken Masse.

Man hat dieses für jetzt wenigstens nach den gegebenen Beschaffenheiten unvermeidliche Uebel dadurch zu vermindern gesucht, daß man für die Transfiguration eine verhältnißmäßige leidliche Stelle wählte. Ja, es würde, wenn es möglich wäre, durch eine andre sehr löbliche Veranstaltung ersetzt werden. Das

große Bild ist rings umher von andern kleinern Bildern desselben Mahlers umgeben. Zur einen Seite eine sehr gepriesene heilige Familie aus seiner reifen Zeit; gegenüber eine Verklärung der Maria, aus seiner ersten Jugend, da er noch ganz in Perugino's Manier arbeitete; oben, zwei Kirchenbilder des Perugin; unten, die Portraite, Skizzen und kleinen Gemählde des Raphael, sowohl die, welche im vorigen Abschnitt unsern Lesern beschrieben worden sind, als auch noch einige andre. Die Madonna de Foligno hängt an der zunächststehenden Wand, nach der andern Seite zu aber die berühmte Gärtnerin oder Maria im Garten.

Es muß eine solche wirklich belehrende Zusammenstellung zu manchen Betrachtungen einladen, wenn man auf diese Weise die allmählige Entwicklung eines großen Kunstgeistes, von dem ersten noch unsichern Jugendversuche bis zum letzten ausgearbeitetsten Werke seines Lebens, gleichsam mit einemmahle überschauen kann.

Die beiden Kirchenbilder von Perugino sind wegen der Höhe nicht bequem zu sehen; auch stehen sie an Bedeutung einem Bilde von ihm, welches ich im Retouchirzimmer sah, und dessen himmlische Schönheit und reine Vollkommenheit ich oftmahls bewunderte, so unendlich weit nach, daß ich mir den allzugroßen Abstand noch nicht recht zu erklären vermag. Auf jeden Fall gehören jene beiden jetzt ausgestellten zu den beschränkteren, minder bedeutenden Kunstwerken dieses Mahlers.

Auffallend ist es, wie ganz das erste Jugendbild des Raphael in seines Meisters Manier ist; aber auch so ganz, daß man noch kaum weiß, wo man das Eigenthümliche in dem noch ganz kindlichen Entwurfe finden soll. Ein Schüler, der in dem Grade die Art seines Lehrers sich zu eigen machen konnte, mußte von Natur ein starkes Talent der Aneignung, eine wunderbare Biegsamkeit, sich in fremde oft sehr verschiedene Ansichten versetzen zu können, erhalten haben; eine Biegsamkeit, welche von der Neigung zu einer reichen Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, die wir als den wesentlichen Charakter Raphaels betrachten, fast unzertrennlich ist, und von der sich auch in den späteren Gemählden desselben, so viele und so sprechende Beweise finden.

Ein kleines Gemählde, welches in mehreren Abtheilungen, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, und die Beschneidung Christi darstellt, offenbar auch aus einer ziemlich frühen Zeit, ist nicht mehr so Peruginisch, in den Figuren aber überhaupt eher etwas unförmlich. In der Farbenbehandlung zeigt sich schon, die auch auf späteren Werken mehrmahls sichtbare Neigung zu deutlichen Gegensätzen und Constructionen, wenn ich so sagen darf, aus Massen von dem entschiedensten Roth, Grün oder Weiß, als vorherrschendem Grund-Accord der Farbe.

Eine kleine Skizze, grau in grau, die bisher noch nicht zu sehen war, stellt Glauben, Liebe und Hoffnung allegorisch dar. Jede dieser Eigenschaften ist in einer weiblichen Figur dargestellt, welche zwei kindliche zur Seite hat. Die Kinder neben der Hoffnung sind besonders zart und lieblich, und die Liebe ist als säugende Mutter dargestellt, an deren Brust sich mehrere Kleine zu gleicher Zeit recht durstig drängen, und mit stiller Begierde Nahrung saugen. Es ist rührend zu sehen, und ein einfacher, aber schöner Gedanke, wo das Wesen der Liebe darin gesetzt wird, das Bedürfniß der Schwachen mit der eignen Lebenskraft zu stillen.

Was die berühmte Transfiguration betrifft, so würde es unnütz sein, noch etwas zum Ruhme derselben zu sagen, da sie ohnehin das Ziel der allgemeinen Bewunderung ist. Daß sie dieses bei den Künstlern geworden, davon ist der hohe Grad der ausgearbeitetsten Vollendung wohl nicht ganz allein Ursache. Was dazu mitgewirkt hat, ist zum Theil wohl auch folgendes. Es ist dieses große Bild in der Farbenbehandlung, in der Gruppirung, sogar im Ausdruck schon mehr in der Methode und in den Grundsätzen entworfen und behandelt, wie die Späteren gemahlt haben. Die Caraccis haben wenigstens ungefähr dasselbe gewollt, wenn sie es gleich bei weitem nicht erreicht haben. In dieser letzten Rücksicht mag der Unterschied sehr groß sein, aber die Art zu mahlen ist nicht so sehr verschieden; wenigstens muß sie ähnlich scheinen, sobald man sie mit der ganz entgegengesetzten, beschränkteren, aber auch strengeren und der Abweichung nicht so ausgesetzten Art der ältern Mahler vergleicht. Raphael hat

oft auch ganz in dieser alten Art gemahlt; es zeigt sich auch hier seine vielumfassende Mannichfaltigkeit, die fortschreitende Vielseitigkeit seines Geistes. Der bloße Kunstfreund wird leicht die ältere Epoche der italienischen Schule am meisten, ja fast ausschließend schätzen. Aber nicht so kann es mit dem ausübenden Mahler sein. Durch die Caraccis und ihre Nachfolger, durch Poussin und Mengs, schließt sich die Manier der gegenwärtigen Mahler immer noch einigermaaßen, wenn gleich von ferne, an die Grundsätze der späteren Italiener an, da hingegen die Denkart der ältern durchaus nicht mehr verstanden wird, ihre Methode aber so gut als verloren zu sein scheint. Erregt also manches andre Raphaelische Werk, welches vielleicht es eben so wohl verdiente, doch nicht den gleichen Grad von Bewunderung, als die Transfiguration, so liegt dieß zum Theil darin, daß dieses Werk den jetzigen Mahlern immer noch näher steht, ihnen verständlicher ist, als jener ganz alte Styl.

Was nun auf diesem Gemählde den dargestellten Gegenstand betrifft, so ist zwar der fromme Eifer und hülfreiche Wille in den Aposteln am Fuß des Berges, und der murrende und anklagende Unglaube in denen, welche den epileptischen Knaben herbeiführen, recht deutlich und kraftvoll entgegengesetzt; die Landschaft ist schön, und das in der Mitte des Vorgrundes kniende Weib, welches mit hohem Unwillen den Aposteln ihr Unvermögen, nicht helfen zu können, vorzuwerfen scheint, von einer göttlichen Hoheit. Der Kopf des Johannes ist schön, die Köpfe der andern Apostel mannichfaltig, der Ausdruck anklagenden Murrens in den Köpfen der Herbeiführenden, und endlich das Leiden des Knaben selbst von einer alles übertreffenden Wirkung und Wahrheit. Auf die Würde aber, und der Handlung ihre höchste Bedeutung zu geben, darauf ist weniger gesehen. Der Ausdruck des Vorwurfs in den Murrenden ist ganz roh und wild, und die Apostel, die nicht helfen können, sehen eher etwas übertrieben verwundert aus, im Gefühl und Bekenntniß ihres Unvermögens, und machen durchaus keinen sehr würdigen Eindruck. So würde ein Mahler der älteren Zeit diesen Gegenstand nicht dargestellt haben; vielleicht würde er uns noch viel tiefer in den verworrnen Abgrund

der bittern Schmerzen haben hinabsehen lassen, aber auch das Trostreiche der andern Seite würde innig gefühlter und reiner sein. Er würde die Apostel vielleicht nicht so kunstreich gruppirt haben, aber die strenge Gestalt würde uns mit Ehrfurcht erfüllen, der befehlende Ernst den lauten Klagen in Unterwerfung zu schweigen gebiethen, oder sie freundlicher in Hoffnung lindern, und das Gefühl der Nothwendigkeit des Leidens, und der eignen Beschränkung würde als ernste Trauer noch Würde haben. Vorzüglich aber zeigt sich diese zwar kunstreiche, aber nicht so tiefe und schon mehr moderne Behandlung in der Verklärung auf dem Berge. Die Figur des Heilandes schwebt wie eine bewegliche Flamme über der Erde in der Luft; drei Apostel, vom Lichte geblendet, liegen in theatralischen Stellungen auf dem Boden, und auch der Donatarius im Winkel macht einen störenden Eindruck. Auch hier ist der Gegenstand nur wie mit einem leicht ergreifenden Enthusiasmus aufgefaßt und ausgedrückt, der vor allem auf die große Wirkung sieht; nicht mit dem schlichten, strengen Ernst, mit der stillen Gründlichkeit, wie die tiefere Frömmigkeit die Gegenstände ihrer Verehrung und Liebe sich auszudenken und äußerlich zu bilden strebt.

Die Kunstgröße und der erfinderische Reichthum des Raphael wird mehr nach solchen umfassenden Compositionen geschätzt; sein eigenthümliches Gemüth, die ihm eigne Lieblichkeit und Schönheit erkennt man oft am besten in sehr einfachen Gemählden. In dieser Rücksicht nimmt die reizende Maria im Garten oder sogenannte Gärtnerin eine sehr hohe Stelle ein; die Madonna mit den beiden freundlichen Knaben einfach sitzend in der heitersten hellen Landschaft, oben ein schönes, wahrhaft himmlisches Blau, das Ganze wie ein Himmel von Unschuld und Liebreiz auf Erden. Dieses Bild athmet die zarteste Lieblichkeit und kindlich leichte Freude; es ist durchaus individuelle Natur, aber keine strenge Form und eigentlich genommen, kein Ideal. Diese Anmuth, diese Schönheit der hellen Farben, diese zarte Blüthe der Carnation lassen sich nicht beschreiben; man möchte es einen höhern, verklärten Titian nennen, in so fern man einmahl gewohnt ist, den Begriff jener Vollkommenheiten mit diesem Nahmen zu ver-

binden. Auch dürfte man den in der vorigen Sendung erwähnten Christuskopf des Titian in dieser Rücksicht wohl neben diese Raphaelische Gärtnerin stellen.

Es hat dieser Mahler sich besonders darin gefallen, die heilige Jungfrau auf das mannichfachste darzustellen, zum Theil in einem ganz entgegengesetzten Sinne. Man könnte eine ganze Reihe aufstellen von der möglichst irdischen Auffassung, bis zur höchsten anbetungswürdigen Verklärung und Göttlichkeit. Der Anfang dieser Reihe wäre dann die Maria im Garten, wo sie, wie die eigne Geliebte, ganz nur in irdischer Lieblichkeit gemahlt ist; den Beschluß macht die große in Wolken wandelnde Mutter Gottes in Dresden, wo die reinen Formen des ernsten doch liebeglühenden Gesichts uns an das Ideal der hohen Juno und zugleich auch der strengen Diana erinnern.

Zunächst an die Gärtnerin könnte man das unter dem Nahmen des Stillschweigens bekannte kleine Gemählde stellen, wo die heil. Jungfrau das schlafende Kind betrachtet. Auch hier sind die Züge offenbar individuell, aber die Krone im Haar, und die symbolischen Farben des Gewandes deuten schon auf die Königin des Himmels. Ein reizendes Bildchen! Wenn man bei dem Anblicke solcher lieblichen Gemählde, wie dieses Stillschweigen und jene Gärtnerin an den bekannten Ausspruch des Michael Angelo denkt, daß Raphael ein guter Miniaturmahler sei; so möchte man dieses Urtheil, weil doch selbst die Aeußerungen der künstlerischen Eifersucht bei einem so großen Kunstgeiste einen Sinn haben müssen, etwa so erklären: Michael Angelo meinte, das eigenthümliche Schönheitsgefühl dieses Genius zeige sich besonders in dieser enger begränzten Sphäre von geistig schönem Liebeszauber und hoher Seelenanmuth, indessen Raphael vielleicht da, wo er durch das Ideal andrer Künstler und durch die Tendenz der Zeit verleitet, sich in eine größere Sphäre riesenhafter Composition zu versetzen trachtete, ihm bei weitem nicht so glücklich zu sein schien. Denn wollte man jene Aeußerung, wenn sie anders ganz authentisch ist, bloß als Maaßstab für den großen und stolzen Geschmack jener Zeit und jenes Mannes überhaupt nehmen; so möchte doch selbst für das Kolossale desselben der Ausdruck beinah zu über-

trieben sein; wie denn Michael Angelo durch seinen Hang zum gigantisch Uebertriebenen in der Form und Stellung der Gestalten, wie im Ausdruck und der Composition des Ganzen, ohne Zweifel den ersten Grund zum Verfall der Kunst gelegt hat.

In der heiligen Familie, welche zur Rechten der Transfiguration zu sehen ist, streuen hohe Engel eine Blumenfülle über die Mutter aus; es hat alles schon einen höhern Ton von Entzückung und anbetender Freude in diesem Gemählde, und auch die Bildung der göttlichen Mutter stimmt damit überein und ist wenigstens ein Uebergang aus der ersten individuellen zu der spätern idealischen Ansicht. Dieses Bild wird sehr bewundert; es hat die Anmuth des Corregio, aber es ist auch nicht ganz frei von seiner gesuchten Zierlichkeit. In den Farben hat es sehr gelitten, oder war ursprünglich schwach. Daß die berühmte Madonna della Sedia, in dieser Reihe auch ihre bestimmte Stelle habe, ist nicht zu bezweifeln. Zunächst an der großen Mutter Gottes in Dresden steht die Madonna de Foligno. Hier ist dieselbe schon dargestellt als himmlische Erscheinung, von einer Sonnenglorie umgeben. Nur entspricht ihr Antlitz noch nicht ganz der hohen Bestimmung, eben so wenig wie das Kind; es ist nicht mehr das Liebreizende jener ersten Gemählde, und noch weniger das hohe Ideal der großen Madonna.

Das moderne Kunsturtheil und die hergebrachte, so oft ohne alle Kritik und Unterscheidung und ohne eigne Anschauung und Auffassung nachgesprochne Meinung über diesen Ersten der Mahler, bedürfen in vielen Stücken einer sorgfältigen Berichtigung, und genaueren Bestimmung. Mengs setzt den Charakter des Raphael in die Vortrefflichkeit der Zeichnung und des Ausdrucks, dagegen Helldunkel und Farbengebung ihm mehr oder weniger abgesprochen werden. Nicht zu gedenken, daß so manches Gemählde Raphaels von unvergleichlich schöner Farbengebung, wie z. B. die schon mehrmahls erwähnte Gärtnerin, sich anführen lassen; so ist jene ganze Trennung widersinnig. Denn bestimmen sich nicht diese Eigenschaften durchaus gegenseitig? Wäre bei dem Helldunkel des Corregio wohl eine andre Carnation möglich? Ist hier nicht gerade diese Manier der Umrisse passend, so wie die

Farben des Raphael mit seiner Zeichnung wesentlich zusammen gehören? Ist Zeichnung und Licht, Charakter, Farbe nicht bei jedem guten Mahler ein harmonisches untrennbares Ganze? Statt jener eitlen Bemühungen, nach einer unbefriedigenden Classification das trennen zu wollen, was ewig zusammengehört, und nur in Einheit wirken kann, bestrebe man sich nur, die individuelle Absicht jedes Werks, so wie der Künstler selbst in jener alten von der unsrigen sehr verschieden denkenden Zeit sie wirklich hatte, auf's sorgfältigste zu ergründen. Ist er so glücklich gewesen, diese Absicht wirklich zu finden, so wird der Künstler daran den besten und sichersten Maaßstab haben, den Werth des Kunstwerks nach seiner eignen Absicht selbst zu prüfen und zu beurtheilen; und hat er erst alle die mannichfaltigen Absichten mehrerer Künstler in allen ihren verschiedenen Werken hinreichend verstehen lernen, so wird er nicht in Verlegenheit sein, wie er über den Werth oder Unwerth einer Kunstabsicht selbst zu urtheilen hat, und es werden sich in seinem Geiste allmählig allgemeine Grundideen bilden; Principien im wahrsten Sinn des Worts, nicht negative Forderungen, die nichts sagen, als was sich von selbst versteht, nach Begriffen eingetheilt, welche nur dazu dienen können, die harmonische Einheit dessen zu zerstören, was nur in diesem vollständigen Zusammenhange angeschaut, verstanden und begriffen werden kann; sondern Anfänge, Principien, Quellen eines neuen Lebens, eines wirksamen Daseins, und eines eben so freien als graden und sichern Strebens nach einem unvergänglichen Ziele.

Andre haben den Charakter des Raphael gesetzt in die idealische Schönheit. Dagegen ist aber zu erinnern, daß nur einige seiner Werke diese Tendenz haben; vielleicht hier und da sogar schon zu sehr, mit Verkennung der ewigen Gränzen zwischen der Mahlerei und zwischen der Antike und der plastischen Gestaltenbildung der Sculptur. In andern Werken hingegen strebt er nur, eine bedeutende Allegorie oder auch den sinnlichen Liebreiz in ganz individuellen keinesweges idealischen Gestalten auszudrücken. Also ist auch diese Ansicht des Raphael einseitig und größtentheils falsch.

Die genialische Vielseitigkeit und künstlerische Universalität, welche wir als das Wesentliche seines Charakters setzen, zeigt sich auch darin, daß er unter den neuern italienischen Mahlern, obgleich er in vielen seiner Gemählde ganz die Manier dieser Epoche ausdrückt, dennoch am meisten der alten Schule sich anschließt, den Geist und Styl derselben hier und da fast rein darbietet, und so in einem gewissen Sinne den Uebergang aus der neuern Schule zu jenem ältern Styl bezeichnet. Deswegen ist es im höchsten Grade zu billigen, wenn ihn die Mahler der jetzigen Zeit fast ausschließend, als vorzüglichsten Führer für sich erwählt haben, weil er denn doch, wenn sie ihn und alle seine Werke und eigentliche Absicht nur recht verstehen wollten, sie unvermeidlich zur rechten Quelle zurückführen würde; zu der alten Schule nähmlich, welche wir der neuern unbedingt vorzuziehen gar kein Bedenken tragen.

Hier ist nun der Ort, zwei allgemeine Bemerkungen anzufügen, zu welcher die neue reichere Anschauung der Werke des Raphael Gelegenheit gab. Die erste betrifft die alte und die neue Schule der italienischen Mahlerei; den andächtig frommen, tiefbedeutenden Styl der ersten, und den prachtvoll blühenden der letzten. Auf diesen Unterschied sollte man in der Kunstgeschichte vorzüglich aufmerksam machen; dagegen aber andre, minder bedeutende Unterschiede mehr verschwinden lassen. So viele Gegensätze man auch finden mag, zwischen der venetianischen, und der späteren florentinischen Schule; gegen die ältere Mahlerei, bildet alles dieses doch nur Eine Masse.

Das in die Augen Fallende und Effectreiche der Titianischen Gemählde, so wie die Absicht, die ganze Fülle und individuelle Mannichfaltigkeit des wirklichen Lebens auffassen zu wollen, geht nicht minder über die strenge Beschränktheit der ältern Gemählde hinaus, als die festliche Pracht und dithyrambische Fülle des Julio Romano, der sich eben so gern in die reiche Herrlichkeit des römischen Alterthums versetzt, als jener Venetianer das bunte Schauspiel der Gegenwart zu ergreifen suchte. Von dieser neuern Schule der italienischen Mahlerei, die durch Raphael, Titian, Corregio, Julio Romano, Michael Angelo vorzüglich begründet

ward, wiewohl auch andre nicht so Epoche machende Mahler noch wesentlich dazu mitgewirkt haben, sind unstreitig, so wie sie selbst den höchsten Gipfel der ausübenden Kunst und nicht mehr zu übertreffenden Kunstfertigkeit in allen practischen Theilen derselben erreichten, zugleich auch schon die ersten Keime für das Verderben der Kunst ursprünglich hergekommen; welche dann von ihren Nachfolgern und Nachahmern in den verschiedenen Schulen zur breiten, allgemeinen Bahn der falschen Kunstmanier erweitert wurden, obwohl die ersten Anfänge der Abweichung schon in jenen letzten großen Meistern der alten Mahlerzeit liegen. Nur müssen wir hier nach strengem Kunsturtheil und nicht getäuscht oder bestochen durch die einzelne Vortrefflichkeit, alles was die Kunst von ihrem hohen Ziel, oder von ihrem wesentlichen Character abwendet und entfremdet, mag es auch einzeln und für sich genommen noch so lieblich und anlockend erscheinen, oder auch hohe Bewunderung und Erstaunen erregen, in Hinsicht auf die unabänderlichen Grundgesetze und die ewige Bestimmung der Kunst, als verderblich und verwerflich bezeichnen. Eines der ersten Kennzeichen, welches die Entartung der Kunst zu begleiten, oder ihr voranzugehen pflegt, wird darin sichtbar, wenn eine Kunst in das Gebieth irgend einer andern einzugreifen und hinüberzuschreiten anfängt, wie dieß schon bei jenen berühmten Meistern der Fall war. Wenn nun Corregio in das Gebieth der Musik ausschweifte, so ist wohl auch das alte Mißverständniß, welches noch immer fortdauert, und Mahlerei und Sculptur unaufhörlich von neuem verwechselt, in der ersten Quelle vom Michael Angelo abzuleiten. Aber nicht bloß in diesem Riesengeiste auch in den andern genannten, ist das weit umfassende, alles ergreifende, aber eben darum auch leicht nach allen Seiten abschweifende Streben der neuern Schule, deutlich im Gegensatze der engen und strengen Beschränkung eines Mantegna, Bellin, Perugin, wozu unstreitig auch Masaccio zu zählen ist, und endlich selbst der tiefsinnige Leonardo, wiewohl dieser schon eine Annäherung zu der neueren Schule zu enthalten scheinen könnte, so wie Raphael hingegen unter den Neueren am meisten noch an die alte sich anschließt. Wenn man aber oft noch weit spätere Mei-

ster und Schulen der neueren Italiener anführen hört, so läßt sich bezweifeln, ob diese überhaupt in der Kunstgeschichte eine sehr bedeutende Stelle einnehmen können. Mit den genannten Mahlern, mit Julio Romano, Titian und Corregio geht die große Kunstepoche der erfinderischen Genies zu Ende; die gelehrten Nachahmer und eclectischen Mahler aus der Schule der Caraccis und der andern gleichzeitigen, sind den gelehrten Arbeiten der alexandrinischen Dichter zu vergleichen, welche in ähnlicher Art die alte Poesie mit Nachbildungen und Blumenlesen beschließen.

Die italienische Mahlerei scheidet sich deutlich und bestimmt in die alte und die neue, wie die italienische Poesie; und wenn die strenge Großheit des Giotto oder die herbe Wunderlichkeit des Mantegna, uns an die des Dante erinnern, die Schönheit des Perugino aber mit der des Petrarca verglichen werden kann; so dürfen wir den Titian und Corregio auch recht wohl neben Ariost und Tasso stellen. Es ist dabei gar nicht um das Witzesspiel der Vergleichung zu thun, sondern nur um die einfache aber wichtige Bemerkung, daß die Natur in ähnlichen Sphären meist den gleichen Gang der Production beobachtet, und sich dieselben Stufen der Entwicklung zeigen. Die Parallele zwischen den italienischen Mahlern und Poeten ließe sich noch weiter fortführen; und wenn die markige Weichheit des Dominichino wohl mit dem dichterischen Styl des Guarini verglichen werden darf; so findet auch der süßliche Marino seinen entsprechenden Gegensatz in dem flatterhaften Albano.

Die zweite allgemeine Bemerkung, zu der wir veranlaßt wurden, betraf die Gegenstände der Mahlerei.

Es muß schon aus dem obigen klar sein, und ließe sich leicht durch viele andre Beispiele bestätigen, daß die christlichen Gegenstände noch keinesweges durch die alten Mahler erschöpft sind; da auch selbst diejenigen, welche sie behandelt haben, nicht alle ohne Ausnahme durch ihre Darstellungsversuche bis zu jenem einzigen und allein richtigen Ausdruck ausgebildet sind, der gar keine neue Darstellung mehr möglich werden läßt. Um so mehr ist es zu beklagen, daß ein übler Genius die Künstler der jetzigen Zeit von

dem Ideenkreise und den Gegenständen der ältern Mahler entfernt hat. Die Bildung kann sich, in jedem Theile derselben, nur an das Gebildete anschließen. Wie natürlich und löblich wäre es also, wenn die Mahler auf dem Wege fortgingen, den Raphael, Leonardo und Perugino gegangen sind, sich in ihre Ideen und Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Mahlerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschlößen. Und wie unendlich reich und umfassend ist nicht jener Kreis an mahlerischer Schönheit und Bedeutsamkeit jeder Art! Welch' ein trauriger Zustand ist dagegen jetzt sichtbar; wie unsicher schwankt der Künstler umher, und greift in der Fülle des Unbestimmten bald nach diesem, bald nach jenem immer noch unschicklichern Gegenstande, meistens nach einem sogenannten historischen, der die tiefere Naturbedeutung und geistige Symbolik und damit den eigentlichen höhern Zweck der Mahlerei unmöglich macht; oder wenn es hoch kömmt, nach einem Gegenstande aus der alten Mythologie, deren innerstes Wesen und Geist so ganz mit der plastischen Gestaltungsweise der Sculptur übereinstimmt, daß er in der Mahlerei durchaus nicht ausgedrückt werden kann.

Doch wollen wir diese große wichtige Materie hier keineswegs ausführlich abhandeln, sondern nur einige vorläufige Bemerkungen geben, die unsre künftige Untersuchung darüber allmählig einzuleiten dienen mögen.

Zuerst finden wir es der Aufmerksamkeit keineswegs unwürdig, daß jene großen alten Mahler nicht nur in der Sphäre der christlichen Sinnbilder hinreichenden Spielraum für die Fülle ihrer Erfindsamkeit gefunden haben, sondern sie beschränkten sich oft noch enger, und wurden, einen vielleicht dem ersten Anscheine vielleicht sogar ungünstigen und unfruchtbaren Stoff, in einer Reihe von Versuchen unabläßig zu variiren, niemahls müde. So gefiel sich Raphael in mannichfaltiger Darstellung der Madonna; so war die Kreuzigung für den erfinderischen Dürer ein unerschöpflicher Kunstgegenstand seines tiefsinnigen Geistes. Auf ähnliche Weise scheint die Herodias in der Schule des Leonardo, gleichsam ein herkömmlicher Gegenstand, durch seine Schwierigkeit selbst vortrefflich zur Kunstübung ausgezeichneter Schüler, gewesen zu sein. Ein Bei-

spiel davon zeigt uns das hiesige Museum, und auch die Dresdner Sammlung enthält ein solches Bild, offenbar aus Leonardo's Schule. Ein drittes sah ich neulich hier in einer Privatsammlung, angeblich von Leonardo selbst, unläugbar ist es wenigstens aus seiner Schule; wenig schlechter als jene, und doch ganz verschieden davon.

Eine zweite vorläufige Bemerkung geht die Behandlung der jetzt so beliebten und meist mit der oberflächlichsten Idealität und unseligsten Verwechslung der Mahlerei und Bildhauerkunst behandelten griechischen Gegenstände bei den alten italienischen Mahlern an.

Zuerst muß ich bemerken: sie ist ganz verschieden, diese Behandlung griechischer Gegenstände in der alten und in der neuen Schule der italienischen Mahler.

Sofern mir selbst über den Geist des griechischen Alterthums aus langem Studium einiges Urtheil zustehen kann, muß ich urtheilen, daß selbst die neuern italienischen Mahler das innerste Wesen des alten Lebens und des alten Glaubens, wiewohl vielleicht mehr aus tiefem Gefühl des richtigen als aus gelehrter Kenntniß, so innig ergriffen haben, daß die Mahler jetziger Zeit dagegen sehr unvortheilhaft abstechen. Das Gigantische im Styl des Michael Angelo kenne ich nicht aus der Original-Anschauung; und auch wie Raphael hierin beschaffen war, kann ich nicht selbst prüfen, da sein Carton von der Schule zu Athen gar zu sehr verdorben ist; aber selbst die römische Kraft, Fülle und Pracht des Julio Romano, und die reine Wollüstigkeit in der Antiope des Corregio ist tiefer aus der Quelle geschöpft, als irgend von einem Mahler unsrer Zeit zu erwarten steht. Und doch zogen jene Künstler im Ganzen ganz entschieden die christlichen Sinnbilder vor; jene Gegenstände wählten und behandelten sie nur als Ausnahme, gleichsam zur Erholung und Abwechslung. So dachten nicht bloß sie selbst, sondern auch ihre Werke belehren uns, daß es sich wirklich so verhielt.

In der neuern italienischen Schule zeigt sich auch von dieser Seite das umfassende Streben des damahligen Kunstgeistes; eine Tendenz, sich in das alte Götterthum zu versetzen, der

es oft gelungen ist, das Wesen desselben zu ergreifen. Nicht so bei der alten Schule, so weit man sie hier kennen lernen kann. Da ist die alte Mythologie nur als eine zu diesem leichten Zweck erlaubte Bildersprache gebraucht, für Allegorien, für Gedanken, mit denen es nicht so heiliger Ernst ist, als mit den höchsten des christlichen Glaubens; der Gebrauch aber ist sehr willkührlich, ja sogar abändernd, wie auch die ältesten romantischen Dichter die alte Fabel behandelten. Der Gott Amur der Provenzalen, ist von dem griechischen Amor vielleicht nicht viel verschiedener als der Merkur des Mantegna auf dem früher beschriebenen Bilde, von dem Hermes der Griechen. Ein in dieser Hinsicht merkwürdiges Stück ist ein im Saal der Zeichnungen aufgestelltes kleines Gemählde in Wasserfarben von Perugino, welches den Streit der Tugend und der Wollust darstellt. Zwei zierliche Bäume, der eine heller, auf welchem Amorinen sitzen, und der andre dunkler, der eine Eule trägt, bezeichnen schon diesen Gegensatz. Weibliche Figuren, mit Lanzen, die in Flammen ausgehen, streiten für die Liebe, andre dagegen; die Amurinen nehmen lebhaften Theil an dem Kampf, eine Frau wird von ihnen besiegt, und auf dem Boden fröhlich in das Revier der Wollust gezogen, wo rohe Waldnaturen sich zeigen. Gegenüber kämpft eine andre mit drei oder vier dieser kleinen Wesen sehr heftig, einer liegt todt da; eine andre Frau zur Seite wird von dem Bogen eines Kleinen bedroht, während ein andrer an ihren Schultern hängt, ein dritter an ihrer Lende hinauf klettert. Im Hintergrunde zeigt sich die verwandelte Daphne, Europa auf dem Stiere, und andre Geschichten aus dem Ovid, oben in der Luft Merkur herunterschwebend; das alles in den zierlichsten Umrissen, und frischesten Farben, äußerst zart und sinnreich.

Wie sich nun der große Dürer, der Shakespeare der Mahlerei zu jenen beiden italienischen Schulen verhält, und den jetzigen Künstlern, nebst Raphael, durch die Fülle der poetischen Erfindung und den Tiefsinn und Reichthum der symbolischen Bezeichnung als eine fruchtbare Grundlage und vaterländisches Kunstgestirn dienen könnte; darüber wird in der Folge noch ausführlicher die Rede sein. So viel ist klar, mit dem Styl der alten

Italiener stimmt sein tiefsinniger Geist recht wohl zusammen, aber durchaus nicht mit dem der neuern Schule.

Für jetzt wollen wir die hier vereinigten neuen Kunstanschauungen ohne Unterbrechung weiter fortführen; da sich an dieser Reihenfolge der bedeutendsten Werke die wesentlichen Kunst-Ideen am leichtesten entwickeln lassen, und wie von selbst daraus hervorgehen.

Von einer Reihe der vortrefflichsten Gemählde, welche ich in der Privatsammlung des Lucian Bonaparte zu betrachten Gelegenheit hatte, werde ich um so mehr einige Nachricht geben, da viele der wichtigsten dieser Gemählde, weil sie bisher in Spanien gewesen, das bekanntlich an Werken des Raphael, Leonardo und Titian so große Reichthümer besitzt, unter die weniger bekannten gehören. Es wird daher für diejenigen unsrer deutschen Künstler und Kunstfreunde, welche in Italien gebildet worden, die Nachricht von diesen ihnen zum Theil nicht bekannten Kunstschätzen einigen historischen Werth haben können.

Den Reichthum dieser Sammlung wird man aus der nachfolgenden Notiz schon übersehen können, wiewohl sie bei weitem nicht alles Schätzbare, sondern nur das Wichtigste enthält.

Zuvor will ich bemerken, daß wenn der Künstler es vielleicht bedauern darf, eine so bedeutende Sammlung als Besitzthum eines Einzelnen der öffentlichen und ununterbrochen erlaubten Benutzung entzogen zu sehen, für den Kunstfreund wiederum ein nicht unwesentlicher Vortheil daraus entsteht, welchen gut eingerichtete Privatsammlungen vor öffentlichen Museen meistentheils voraus zu haben pflegen. In den letzten fehlt es nur zu oft an hinreichendem Raum; man sieht daher die vortrefflichsten Bilder oft in einem sehr ungünstigen Lichte, und nur wenige ganz so aufgestellt, wie es sein sollte. Dieses ist insonderheit mit dem Pariser Museum der Fall, da der vorhandne Raum, so groß er ist, für die Menge der Bilder doch keineswegs ausreicht, auch sonst große Unbequemlichkeiten hat. In Lucian Bonaparte's Samm-

lung hingegen, die nicht sowohl zahlreich, als ausgewählt ist, geschieht jedem Bilde sein volles Recht, und man wird auf keine Weise durch ungünstige Aufstellung im Betrachten gestört oder gehemmt. Es ist dieß etwas Wesentliches, und thut ungemein wohl wenn man lange an dem Gegentheil zu leiden hatte. Hier sind vielleicht nur zwei oder drei Bilder, welche günstiger beleuchtet sein könnten, die meisten sind es vortrefflich.

Ein eigenthümlicher Reichthum dieser Sammlung sind die seltnen Werke der spanischen Schule; und was das Nationalmuseum von solchen aufzuweisen hat, kömmt dagegen gar nicht in Betracht. Die bewunderungswürdigsten unter diesen Werken sind: ein Inspirirter, von Murillos, und eine betende Heilige von demselben. In einsamer Zelle, den Kopf auf die Hand gestützt, und wie mit der gespanntesten Aufmerksamkeit hinhorchend, mit bebend geöffneten Lippen, ganz eingenommen und verzückt von der innern Stimme oder Erscheinung, und doch ganz besonnen und gleichsam zweifelnd; so sieht dieser Mönch aus, von einer nicht gerade schönen oder unergründlich tiefsinnigen, aber doch sehr interessanten Gesichtsbildung, der uns hier dargestellt ist, mit einer Wahrheit und Innigkeit, die jeden ergreift und überrascht, und mit einer Vollendung ausgeführt, die wenig ihres Gleichen hat. Der Hintergrund ist ganz einfarbig, ein mattes dunkelgolden oder leuchtendes Hellbraun, welches um das Haupt des Begeisterten einen Schein formirt, und sich durch unmerkliche Abstufungen immer mehr bräunt, und in den Hintergrund verliert. In der obern Ecke links sieht man einige Andeutungen von Figürchen, welche die innern Gesichte des Verzückten bezeichnen sollen. Es erregt diese Anschauung das Gefühl von einer ganz neuen Gegend der Kunst, und kein italienisches, kein deutsches Gemählde ist ihm ähnlich, oder von gleicher Art. Man bemerkt bei den spanischen Mahlern öfter eine Neigung, sich diesen Zustand verklärter Extase zum Ziel und Gegenstand zu wählen; es ist, als drängte es sie nach der geheimnißvollen Pforte der himmlischen Anschauungen, als der geistigen Welt und eigentlichen Heimath der höhern Mahlerkunst. Auch die Art der Mahlerei in jenen Bildern ist eine ganz eigenthümliche; zwar kann man wohl im Allgemei-

nen sagen, es ist nicht der Styl der alten italienischen Schule, nicht die strengen Umrisse eines Leonardo, nicht die reinen Farbenmassen im heitern Lichte, wie bei den besten Alten; nein, es sind die schwebenden Umrisse, diese mit unendlichem Fleiß verschmolzne und ausgearbeitete Natürlichkeit und Täuschung der Farbenmischung, welche wir bei den spätern Italienern finden. In Rücksicht dieses vollendet Verschmolzenen könnte man die Farbenbehandlung mit der des Dominichino vergleichen; aber dieser geht mehr auf das Weiche allein, und neigt sich oft zum Hellen und Weißen; Murillos ist dunkler in den Farben, sein Gefühl mehr ausschließend traurig, sein Sinn herber. Was aber den unendlichen Fleiß der Ausführung bei diesen schwebenden Umrissen und verschmolznen Farben betrifft, so wird man aus der spätern italienischen Schule vielleicht nur im Corregio etwas Gleiches finden. So wie dieser gehört auch Murillos gleichfalls unstreitig zu den ganz musikalischen Mahlern. Einestheils rechne ich schon bei Mahlern von Genie und originellem Sinn jenes Verschwebende der Umrisse und Verschmolzene der Farbe zu dieser Aneignung des musikalischen Geistes und der musikalischen Behandlungsart; wo es aber bei diesem oder jenem späten Mahler sich doch nicht aus diesem Grunde herleiten läßt, da wird es nur aus Nachahmung oder einer ganz verfehlten Tendenz von Täuschung und Natürlichkeit entstanden sein, deren Verirrung kaum noch in das Gebieth der Kunstbetrachtung gehört. Außerdem ist aber das Musikalische des Murillos auch in der Wahl der Gegenstände, und in dem vorherrschenden Gefühl, worauf alles bezogen wird, sichtbar. Es gilt dieses vielleicht mehr oder weniger auch von andern Mahlern der spanischen Schule. Ueberall scheint ihr Streben auf das Sentimentale zu gehen; aber es ist eine Schwermuth, eine Traurigkeit von einer ernsten und großen Art. So nehmen sie auch die religiösen Gegenstände. Es findet sich eine Madonna in diesem Style von Velasquez zu Dresden; in dem hiesigen Museum ist eine ganz ähnliche, der Angabe nach von Murillos. Auch sah man vor einigen Monaten ebenfalls im Museum einen Bettlerknaben von demselben, von Kummer und Noth gebeugt, mit Hunger und Ungeziefer kämpfend; die zerlumpte Kleidung, der

dürftige Hausrath umher bildet ein trauriges Stillleben zur Umgebung, und das Ganze ist von einer ergreifenden Wahrheit. Vortrefflich gemahlt findet es ein jeder, aber viele von den Idealisirenden stoßen sich mit Ekel an dem Gegenstande. Eine oberflächliche Art zu fühlen; als ob der Gegenstand der Gegenstand wäre, und nicht vielmehr die eigenthümliche Art und Weise, wie er genommen ist! Ein Bettlerknabe ist ein Bettlerknabe; aber auf wie unendlich verschiedne Weise kann er genommen und dargestellt werden! Ein leichter Mahler wird bloß auf das komisch in die Augen Fallende und Drollige der äußern Erscheinung sehen, sie nur so darstellen; allenfalls mit der naiven Behaglichkeit, welche die leichtere Natur auch noch im Elende behalten kann. Ein nach Art des Leonardo oder Dürer tiefdenkender oder grübelnder Künstler wird uns die innere Zerrüttung, welche das Elend in der Gestalt und selbst in dem Gemüthe des Menschen verursacht, mit ergreifender Wahrheit zeigen, und durch die Tiefe seiner Wahrnehmung unsern Verstand mit Erstaunen füllen. Der ernste Spanier hat die Niedrigkeit dieses Elendes so innig rührend und doch so würdig ernsthaft gefaßt, daß das individuelle Bild uns erscheint und auf uns wirkt, wie eine allgemeine Betrachtung über die Bedürftigkeit und Niedrigkeit des menschlichen Lebens und Daseins überhaupt. Nur ist freilich die Mahlerei, so vortrefflich sie ist, doch nicht so einzig schön, als an jenem Begeisterten und an jener Betenden, welche man als Gegenstück zu jenem erstern betrachten mag. Es ist gleichfalls in Lebensgröße, eben so vollendet gemahlt, und jenem so ähnlich gedacht, daß nichts mehr darüber zu sagen bleibt. Vielleicht kann dieses Gemählde sogar dem Ideal des Schönen näher zu stehen scheinen, doch ist das Bild des Mönchs künstlicher wegen des tiefern Ausdrucks. Ein Ausdruck des verklärten Gesichts, welchen der noch im wirklichen Leben wandelnde Mensch höchstens nur während eines Augenblicks von Extase haben kann, ist auf der äußersten Spitze ergriffen, festgehalten, und mit höchster Täuschung dargestellt; die höchste Verzückung und die klarste Besonnenheit, beide sind zugleich in einem Moment ausgedrückt, der auch gerade nur ein vorüberschwebender Moment sein kann.

Noch ist zu bemerken, was freilich auch in andern Werken der spanischen Schule gefunden wird, an diesen Gemählden aber in einem besonders hohen Grade sich zeigt; eine äußerst markirt nationale spanische Physiognomie aller Gesichtsbildungen nähmlich, die sehr schwer durch bestimmte Merkmale in einen festen Begriff zu fassen sein würde, deren Charakter aber doch so deutlich ist, daß er im ersten Anschauen gleich gefühlt wird und kein Zweifel darüber Statt finden kann. So sieht man auch den meisten Figuren des Raphael oder des Leonardo noch den Italiener an, und so hat auch Dürer nur Deutsche gemahlt. Eigentlich versteht es sich freilich von selbst, daß die Mahlerei, welche ihren Gegenstand nicht bloß in einer idealisch allgemeinen Form darstellt, sondern mit individueller Wahrheit, und bis zur Persönlichkeit wirklich geworden, nicht umhin kann, auch in den Gesichtsbildungen diesen Charakter an sich zu tragen, und ihre Nationalphysiognomie nicht verläugnen wird. So war es wenigstens nach der Art und Kunst der alten Mahler; eine Kunst und Art, für welche unsere angehenden Künstler viel zu weise geworden sind. Aber eben darum kann es nicht oft genug in Erinnerung gebracht werden, daß sie, die ganz allgemein und rein abstract mahlen wollen, das Beispiel des ganzen Alterthums aller Schulen gegen sich haben. Ein sehr auffallender Unterschied zeigt sich jedoch hiebei in dem verschiedenen Gange der italienischen und der deutschen Schule. In der italienischen Schule haben grade die Gesichtsbildungen auf den ältesten Gemählden, von Ghirlandajo oder noch früher anzufangen, einen recht schneidend italienischen Ausdruck und Charakter; in den großen Mahlern der blühenden Zeit erweitert sich diese anfangs noch herbe Nationalform der Gesichtszüge in eine mehr idealische Bildung, die aber doch noch mit der lebendigsten Persönlichkeit gepaart ist; bis dann auch diese sich bei den eclectischen Mahlern der neuern Zeit in eine abstracte Allgemeinheit der Züge, und leere charakterlose Anmuth des Ausdrucks verliert.

Den Reichthum der Lucianischen Sammlung an vortrefflichen Werken der italienischen Schule werden folgende kurze Angaben schon hinreichend zeigen.

Eine Kreuzigung, angeblich von Michael Angelo; in Farben, aber im verjüngten Maaßstabe, daher ich auch nicht wagen mag, Betrachtungen über diesen Künstler darauf zu gründen, den man nur zu Rom aus seinen Alfresco's verstehen lernen kann.

Eine Leda, von Andrea del Sarto. Im verjüngten Maaßstabe, aber nicht sehr klein. Eines der vorzüglichen Bilder von diesem Mahler. Leda, ganz nackt, steht in der Mitte, der Schwan neben ihr; die kleinen Buben kriechen am Boden aus den Eiern hervor, die Schalen durchbrechend. Im Gesichte der Leda herrscht eine eigne Mischung von einer beinahe gemeinen Ueppigkeit und von mütterlicher Kraft.

Die Geschichte des verlornen Sohnes, von Titian; ein großes Gemählde in natürlicher Größe. Die Figuren sind nicht das Beste daran, beinahe ein wenig wie Paul Veronese; aber eine schönere Landschaft sah ich noch nicht. Der ganze Hintergrund eine Kette von blauen Bergen, himmlisch heiter und ganz Bellinisch. Wenn man dieses gesehen hat, was aber eigentlich nur symbolisch, und in willkührlicher Abweichung von der Natur gemahlt ist, dann betrachte man noch Landschaften, die nichts sind als Copien schöner Gegenden!

Ein geistlicher Fürst, von Perugino; im Hintergrunde zwei Paare in Verehrung knieender Heiliger. Ein Bildchen im verjüngten Maaßstabe, und in der beschränkteren Manier dieses Meisters; doch ist jede, auch eine schwächere Erinnerung schätzbar an den schönen Styl der ältesten Zeit, da der bescheidne Künstler nicht seinsollende Riesenphantome in Schimmer und Nebel theatralisch erscheinen ließ, sondern auf heitrer Lichtfläche, in strengen Umrissen und einfacher Symmetrie der Gestalten, auch in kleinerm Maaßstabe, noch die lieblich bedeutenden Sinnbilder der weltumfassenden katholischen Frömmigkeit, in eigner Farben-Schönheit, mit stillem Fleiße, wie eine Schrift von Hieroglyphen entwarf.

Eine Venus, von Allori; über Lebensgröße. Die Göttin liegt unbekleidet ausgestreckt im Vordergrunde; mit dem rechten Arm streitet sie gegen einen jungen Liebesgott, ihm den Bogen, wo ich nicht irre, entwindend. Ihr aufgerichtetes Haupt, individuell, aber voll von hohem Liebreiz; überhaupt ein herrliches Weib. Die

Ausführung ist sehr warm, ausgearbeitet und kraftvoll, ganz des kühnen Gedankens würdig, die hohe Göttin der Liebe in nackter Schönheit, hoch über Lebensgröße gestaltet, so wie die größer fühlende Vorwelt sich die Götter dachte, dem Auge des bewundernden Beschauers in herrlicher Wahrheit zu zeigen. Ein schätzbares Werk von hoher Vortrefflichkeit! Aus der späteren italienischen Schule wird man nicht leicht ein Bild finden, das größer gedacht, wenige, die kraftvoller ausgeführt wären; und auch die feinere Anmuth des gewöhnlichen kleinern Maaßstabes lächelt uns aus dem reichumlockten Haupte des jungen Amor entgegen. Es werden nur selten Bilder von diesem Meister gesehen; das Pariser Museum zeigte uns deren in den bisherigen Ausstellungen noch keines.

Ein Portrait Franz des Ersten, von Leonardo da Vinci, war hier zu sehen, welches zu den ausgearbeitetsten gehört, die man von diesem Meister kennt. Ferner eine Frau, die einen Becher hält; ein Kniestück. Die Gesichtsbildung kommt einem bekannt vor; es ist, als gliche sie einer oder der andern, deren man sich aus sonstigen Werken der Leonardischen Schule erinnert. Ich fand sie besonders nicht ohne Aehnlichkeit mit der Herodias von Solario auf dem Pariser Museum. Das wichtigste von Leonardo ist ein allegorisches Bild; die weltliche Eitelkeit und die Andacht, oder der von der Welt entfernte und abgeschiedne Ernst überhaupt die jener eitlen entgegengesetzte Gesinnung. Ein Kniestück, nur diese beiden Figuren enthaltend. Die gute Gesinnung ist hier, was die Darstellung betrifft, mehr in den Hintergrund gestellt, nur negativ gehalten, etwas trübe und farblos, gleichsam nur im Gegensatz der selbstgefällig lächelnden, auf das sorgfältigste ausgeputzten, und eben so sorgfältig ausgemahlten Eitelkeit; ein Gesicht von der tiefsten Bedeutung. Aus solchen symbolischen Bildern vorzüglich, wie dieses ist, muß man den streng sondernden, und bei der lebendigsten Individualität und ganz persönlich gewordenen Wirklichkeit in der mahlerischen Ausführung, in seinen Begriffen und Gegenständen abstract forschenden und tief sinnenden Geist dieses Philosophen unter den Mahlern zu erforschen streben.

Von Raphael enthält diese Sammlung außer einem skizzirten Haupt des Jehova, und einem anziehenden Portrait des Mahlers Fattore, zwei Madonnen, wovon besonders die eine, in Spanien erstanden, mit den schönsten verglichen werden kann, die dieser liebevolle Geist nur je ersonnen hat. Sie ist in Lebensgröße, in freier heiterer Landschaft; hierdurch, so wie durch die glänzendste Schönheit der Farbe der unter dem Nahmen der Gärtnerin bekannten Madonna, auffallend und unverkennbar ähnlich. Das Kind schläft, und die Mutter, den Schleier aufhebend, der es bedeckt, betrachtet es, indem Johannes anbetend zur Seite steht. Diese ganze Composition, und besonders auch die Lage des schlummernden Kindes ist fast ganz dieselbe, wie in dem unter dem Nahmen des Stillschweigens bekannten und auch in Kupfer gestochnen Bilde, dessen wir schon oben erwähnt haben. Man könnte sagen, dieses Bild ist die Verbindung von jenen beiden, es hat viel von dem einen und viel von dem andern; man weiß nicht von welchem am meisten. Nur ist der Kopf und die Gesichtsbildung des kleinen Johannes zwar wahrhaft kindlich froh und kräftig, aber etwas breiter und dicker, nicht so edel als auf anderen heiligen Familien von Raphael. Diesen Charakter hat auch das Christkind auf der andern Madonna des Raphael, welches diese Sammlung besitzt; die sonst in der Stellung, in der Art, wie die Mutter das Kind trägt, und selbst im Ausdruck viel von der Madonna della Sedia hat; in so fern man sich auf Kupferstiche und Copien von dieser verlassen darf, denn das im Schlosse zu St. Cloud befindliche Original sah ich noch nicht. Es ist dieses Bild unter dem Nahmen der Madonna del Candelabro bekannt, wegen der umgebenden Verzierung. Durch alles dieses wird bestätigt, was wir schon früher bemerkt haben, daß die große Anzahl der Marienbilder von Raphael gleichsam als eine Reihenfolge zu betrachten sei, wo ein unläugbarer Fortgang sichtbar ist, von einer Idee, wie dieser Gegenstand darzustellen sei, zur andern. Er suchte hier ein Ideal, was ihm tief in der Seele lag, auf verschiedenem Wege zu erreichen, fast durch alle Abstufungen von der irdischen Anmuth und Lieblichkeit seiner Madonna della Sedia und der Maria im Garten, bis zu der

höchsten Stufe göttlicher Erhabenheit, auf dem großen Mutter Gottesbilde zu Dresden. *)

Endlich noch eine wunderschöne heilige Familie von Bellin. Ein Kniestück in Lebensgröße, auf hellem Grunde in heiterm Lichte gemahlt. Zur Rechten des Beschauers eine Heilige, liebevoll zum Kinde gewandt, zur Linken Joseph, ein herrlicher Alter; in der Mitte die Mutter, das Kind nach dem Alten und etwas gegen den Johannes haltend, der tiefer unten im Vorgrunde anbetend hinauf sieht. Ein himmlisch schönes Figürchen; die Arme kreuzweis fromm über die Brust gefaltet, krause schwarze Haare und dunkelschwarze Aeuglein; so schön und kindlich fromm, ganz Natur und Wahrheit. Die Gesichtsbildung der Heiligen ist von der vollendetsten Anmuth und Schönheit, etwa wie die Eine im Gefolge der zum Tempel hinansteigenden Maria, auf dem lieblichen Bilde des Bellin zu Dresden. Nicht ganz so die Mutter; sie hat eher etwas leidendes oder kränkliches; um so tiefer liebevoll ist ihr Ausdruck. Der Gegensatz und das Absichtliche, die höhere Schönheit der Nebenfigur zu geben, ist auffallend. Es ist, als hätte der Mahler sagen wollen, sie ist mehr als schön; und auf diesem Wege versucht, das undarstellbare Göttliche deutlich zu machen. Noch sonderbarer ist das Kind: wer in der Kunst nur täuschende Nachahmung des Angenehmen und Gefälligen sucht, der wird es schwerlich loben, und wird den kleinen Johannes vorziehen. Aber diese Heiterkeit und Stille, die traubenähnlichen Locken, die das Haupt recht eigentlich umkränzen, diese regelmäßig geschwungnen

---

*) Dem Ausdruck und Bedürfniß der stillen Andacht und inniger Frömmigkeit entsprechen am besten zwei Raphaelische Marienbilder in Florenz, von mittlerer Größe und sehr einfacher Behandlung; die eine in Casa Tempi, die andre im Pallast Pitti, aber nicht in der Sammlung, sondern im großherzoglichen Schlafgemache, wo sie im Jahre 1819 befindlich war, und diese verdient am meisten jenes Lob. Die Marienbilder in diesem Character würden dann eine mittlere Region in der ganzen Reihe bilden, als Stufe und Mitte zwischen der noch ganz kindlich lieblichen Maria im Garten, und dem großen Madonnenbilde der letzten Zeit.

und diese so deutlich und rein construirten Umrisse und Formen, die dennoch kindlich und übervoll sind, erregen allerdings den Gedanken, und müssen ihn erregen, daß dieses Kind mehr als ein Kind sei, daß es ein göttliches Kind sei. Und was andres als dieses kann und soll der Zweck des Mahlers bei diesem Gegenstande sein, oder richtiger bei diesem Ideale? Denn die Vereinigung des scheinbar widerstreitenden, die dennoch indirect erreichte Darstellung des an sich Undarstellbaren, ist ja gerade das einzige, was auf diesen Nahmen wenigstens in der Mahlerei mit Recht Anspruch machen kann. Und doch ist es, wiewohl die Natur in einigen der angegebenen Punkte willkührlich modificirt ward, ganz Kind, welches bei andern Mahlern, die jene Göttlichkeit durch einen übertriebenen, unkindlich wilden Ernst zu erreichen suchten, nicht der Fall ist.

Noch enthält diese Sammlung manche andere unschätzbare und wichtige Werke der italienischen Schule: eine unvergleichlich schöne Judith, von der mir der Meister nicht genannt wurde; eine Magdalena von Guido, welche nicht nur das meiste andre, was ich von diesem Meister sah, übertrifft, sondern selbst der Fortuna auf dem Museum bei weitem vorzuziehen ist, wegen der Weichheit und Wärme der Farbe. Ferner einige Portraite und kleinere Bilder, auch aus der ältern Schule, und manches andre, was mir durch die Nähe jener überwiegenden Meisterwerke verdunkelt ward. Auch auf diese müssen wir uns vorbehalten, noch zurückzukommen, wenn öfter wiederholte Beschauung, manches einzelne genauer zu charakterisiren, in den Stand gesetzt haben wird. Indessen wird doch auch diese vorläufige Notiz für denjenigen, der Kenntniß und Uebersicht von den bedeutendsten Werken der Mahlerei besitzt, hinreichend sein, um die Wichtigkeit und den Reichthum dieser herrlichen Sammlung darnach zu beurtheilen.

An dieser Stelle sei es vergönnt, wie an einem schicklichen Ruhepunkte bei einigen allgemeinen Betrachtungen zu verweilen, ehe wir zur Darstellung andrer Denkmahle der alten Mahlerkunst fortschreiten, wozu diese allgemeinen Betrachtungen die beste Einleitung sein werden. Der Grund dazu ist folgender. Eine wo möglich vollstän-

dige Uebersicht aller wahrhaft wichtigen alten Kunstwerke, die gegenwärtig zu Paris vereinigt sind, wie wir sie nach und nach wohl zu geben wünschen, kann für die Folge sogar von historischem Werth sein, und allerdings haben wir sie in der Voraussetzung unternommen, daß sie für alle Freunde der Kunst einiges Interesse haben würde. Nun aber ist es nicht möglich, Kunstwerke darzustellen, als aus einem festen Standpunkt, nach einer bestimmten eigenthümlichen Ansicht der Kunst. Eine solche liegt bei allen hier mitgetheilten Darstellungen durchaus zum Grunde; und wenn ich dabei gar nicht auf allgemeine Beistimmung rechne, so darf ich doch sagen, auch diejenigen, welche ganz anders denken, werden Einheit und durchgängigen Zusammenhang darin nicht vermissen. Diese Ansicht aber irgend jemand andemonstriren, oder auch nur ihn dazu überreden zu wollen, das würde ganz und gar gegen meine Gesinnung streiten. Denjenigen Lesern aber auf die ich vorzüglich Rücksicht nehme, glaube ich es schuldig zu sein, von meiner Denkart Rechenschaft zu geben, und die hier zum Grunde gelegte Kunstansicht, besonders über Mahlerei, in einigen bestimmten Grundsätzen über die Hauptmomente klar aufzustellen; so daß jeder leicht übersehen mag, worin wir einstimmig sind oder verschieden, und wo der Grund der Verschiedenheit liege, nach diesem Maaßstabe aber dann bestimmen kann, in wie fern meine Darstellung auch für ihn gelten dürfe, oder was er davon abzurechnen habe.

Noch ist zu erinnern, daß die nachfolgenden Grundsätze so wenig willkührlich ersonnene Theorie sind, daß sie sich vielmehr fast ganz auf das Beispiel der ersten und vorzüglichsten italienischen und deutschen Mahler gründen, ja eigentlich selbst nichts ausdrücken, als die Absicht, zu dem großen Style dieser alten Schule zurückzukehren. Für diejenigen, welche auch in der Kunst und über dieselbe zu philosophiren lieben, erinnere ich nur, daß es zwar nicht schwer sein würde, was über Mahlerei als allein gut und richtig erkannt worden, mit noch allgemeineren Wahrheiten in Verbindung zu setzen, und nicht nur die Idee einer Kunst, wie etwa die Mahlerei ist, im System der übrigen Künste, sondern auch die vornehmsten Grundsätze derselben aus der

wesentlichen Beschaffenheit und organischen Einrichtung des menschlichen Geistes und Daseins, so wie aus der Natur seiner Eigenschaften und Thätigkeiten abzuleiten; aber eben, weil es nicht schwer ist, kann es auch füglich unterbleiben, da es überdem leicht zu einem sehr großen Mißverständnisse führen, und ganz gegen die Würde der Kunst verstoßen könnte. Es ist nähmlich die göttliche Kunst der Mahlerei etwas mehr, als eine bloß nothwendige Entwicklung der menschlichen Natur, wie sie es zu sein, in einer Deduction der Art scheinen müßte. Eben darum weil sie eine dem Göttlichen gewidmete, das Göttliche darstellende Kunst ist, müssen wir ihren Ursprung in der Freiheit und Willkühr suchen, deren Erfolg die Menschen zufällig zu nennen pflegen; denn nur die Nothwendigkeit und Nothdürftigkeit kennend, und nur in dieser lebend, begreifen sie die höhere Kraft der Freiheit, nur als Ausnahme von der gemeinen Regel, das Positive nur als Verneinung der Schranke, oder Aufhebung des Gesetzes. Ich will sagen, andre vielleicht recht nützliche Künste mögen nothwendig sein, so daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie mußten entstehen, sobald nur die Vernunft des Menschen und irgend eine materielle Bedingung als äußre Veranlassung dazu gegeben war. Aber ferne sei es von uns, durch solcherlei Behauptung uns an der geheiligten Kunst der Mahlerei zu versündigen; recht wohl könnte der Mensch ohne sie bestehen. Das System der an sein reines Wesen nothwendig geknüpften Bedingungen und nothwendig aus ihr hervorgehenden Kräfte würde dadurch nicht verändert oder unvollständig gemacht werden: wohl aber würde ihm eines der wirksamsten Mittel fehlen, sich mit dem Göttlichen zu verbinden, und sich der Gottheit zu nähern, wenn er dieser weit mehr als vernünftigen, sondern gottbegeisterten Kunst entbehrte. Ueberhaupt wäre es in diesem Fall und in jedem andern wohlgethan, wenn die Philosophie sich begnügte, das Göttliche, was als ein Positives gegeben und wirklich vorhanden ist, zu verstehen, und wissenschaftlich darzustellen oder zu entwickeln, nicht aber es erst ableiten und beweisen und gleichsam selbst hervorbringen wollte; weil sie eben damit seine Göttlichkeit vernichtet, wenn sie, sein Wesen ganz verkennend, selbst bemüht ist, es in

den Begriff der Nothwendigkeit d. h. in die gemeine Sphäre des abstracten Denkens, herabzuziehen; wodurch allen denen, welche jede positive Offenbarung des Ewigen läugnen möchten, der größte Gefallen geschieht. Nur an der Anschauung und zugleich mit ihr kann sich die Idee entwickeln und es giebt keine andre Theorie der Kunst als eine geschichtliche.

Die nun aufzustellenden Grundsätze sind in dem Bisherigen zum Theil schon beiläufig erwähnt worden, und werden hier nur schärfer zusammengefaßt. Auch sind sie meist bloß negativ, und lassen der Eigenthümlichkeit und dem erfindenden Genie, wann der richtige Weg einmahl gefunden, oder vielmehr wenn man zu demselben zurückgekehrt sein wird, für die weitere Anwendung den freiesten und weitesten Spielraum.

Von diesen festzustellenden Grundsätzen nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Mahlerei gebe, als die eine der ganz vollständigen Gemählde, welche man historische zu nennen pflegt, schicklicher aber gar nicht mit einem besondern Gattungsnahmen belegen würde, oder lieber symbolische Gemählde nennen sollte. Was man sonst von andern, als wirklich verschiedenen und abgesonderten Gattungen zu sagen pflegt, ist nur eitler Wahn und leere Einbildung. Die Landschaft ist der Hintergrund des vollständigen Gemähldes, und nur als solcher hat sie ihre volle Bedeutung; der Vorgrund aber müßte sehr schlecht und trivial behandelt sein, falls er ausführlich ist, wenn man ihn nicht ein Stillleben nennen könnte. So ist die schöne Landschaft der bedeutende Hintergrund bei Titian, Leonardo, Raphael und Bellin; das Stillleben abgesondert und an sich genommen, ist etwas geringfügiges, aber durch den Gebrauch und die Stellung erscheint es als ein bedeutend gewordnes, wie es auf den Vorgründen von Dürer zerstreut liegt, oder bei Mantegna, in der größten Vollkommenheit der Ausführung aber bei Leonardo, und weniger oder mehr bei allen großen Mahlern des Alterthums; in solchen Nebenwerken, welche erst durch ihre Beziehung auf das Ganze ihre Bedeutung erhalten, so wie hinwieder ihre Bedeutsamkeit durch die wunderbar vollendete mahlerische Ausführung hervorgehoben ist. Wie dasjenige, was man Blumenstücke nennt, zur Verzierung

und Umkränzung des Ganzen gebraucht werden könne, und erst da recht klar wird, was es soll, zeigt Corregio, Raphael, ja schon Mantegna auf's herrlichste. In Verbindung mit dem ganzen vollständigen Gemählde werden alle diese Dinge bedeutend sein; das Bedeutende aber, ist überhaupt der Zweck aller höhern Mahlerie, und ohne dasselbe würde sich die Landschaft und das Stillleben in eine bloß mechanische Kunstgeschicklichkeit und Ueberwindung des Schwierigen, auch an einem widerstrebenden und schlechten Stoff oder aber vollends in täuschende Nachahmung des bloß sinnlich Gefälligen und in eine ganz unkünstlerische Gemeinheit verirren. Das Portrait macht davon keine Ausnahme. Es ist gleichfalls nur ein Theil des ganz vollständigen Gemähldes, und wehe demjenigen, welches gar keine Gesichtsbildung enthielte, von der man sagen könnte, sie ist so wahr und so bedeutend, als sei es ein Portrait, wenn es gleich keines wäre. Nun ist zwar nicht zu tadeln, wenn der Künstler auch außer den ganz vollständigen Werken, in denen er sein eigenstes Gefühl und ganze Existenz niederlegt, auch dann und wann ein bedeutendes Gesicht einzeln nachbildet und zum Andenken fixirt. Große Mahler haben solches gethan, so wie sich von ihnen auch erfindungsreiche Entwürfe finden, die entweder nie, oder nicht ganz so ausgeführt sind, wie sie entworfen worden. Alles solches aber ist nur als Fragment zu betrachten; als Skizze und Vorarbeit für künftige Werke, oder Studium zur individuellen Bildung des Künstlers, nicht aber als eigentlich vollendetes Kunstwerk.

Bei dem Portrait findet außer dem noch ein geschichtliches Interesse Statt, wie es uns der Anblick von treuen Abbildungen merkwürdiger Personen jederzeit einflößen wird, ohne daß dieses schon für eine wahre Kunstanschauung gelten kann, wenn es nicht durch die künstlerische Behandlung dazu erhoben wird. Eben dieß gilt auch von der Landschaftsmahlerei, wenn sie treu nach der Natur entworfen ist, und uns etwa die bekanntesten Gegenden eines wegen seiner Naturschönheit oder wundersamen Gestaltung von Bergen, Pflanzen und Gewässern berühmten Landes vor Augen stellt. Wer würde nicht gern eine solche Nachbildung von schönen Gegenden entfernter Länder, die

wir nicht selbst zu sehen Gelegenheit hatten, oder zur Wiedererweckung des Eindruckes bei denen, die sie wirklich gesehen haben, mit dem Auge durchgehen; so wie eine Sammlung Kupferstiche mit den treuen Bildnissen geschichtlich berühmter Personen, oder den Volkstrachten und Nationalgebräuchen entfernter Welttheile, so wie von dem, was auch die vaterländischen Provinzen eigenthümlich Seltnes und ausgezeichnet Charakteristisches der Art enthalten? Alles dieses gehört aber noch nicht eigentlich zur Kunst, so wenig wie eine anziehende neue Reisebeschreibung, oder eine mit Geist abgefaßte Biographie, schon ein poetisches Kunstwerk sind; obwohl die Charakterdarstellung so wie die Naturschilderung allerdings Bestandtheile einer vollendeten dichterischen Darstellung bilden und als Elemente wesentlich mit zu dem Ganzen derselben gehören. Wenn sich übrigens das Portrait und die Landschaft bei einiger künstlerischen Behandlung, noch am dauerndsten als eigne und abgesonderte Gattungen erhalten können; so darf uns dieses eben nicht Wunder nehmen, da ganz abgesehen von dem persönlichen oder geschichtlichen Interesse an dem Portrait, das menschliche Angesicht ohnehin unter allen Darstellungsgegenständen der bildenden Kunst der vornehmste ist. Der Anblick einer reichen Landschaft aber erregt in der Natur, wie in der Nachbildung, die Fantasie eines jeden einigermaaßen empfänglichen Gemüths auf eine eben so angenehme als leichte Weise; wiewohl dieser Eindruck nur in der Natur selbst sich immer gleich bleibt, während der Genuß, welchen jene Nachbildungen bewirken sollen, bald einförmig wird. Ueberhaupt aber wird bei der isolirten Landschaft, der Natureindruck mehrentheils und sehr leicht das eigentliche Kunstgefühl überwiegen und verdrängen; und dieses ist der Grund, weshalb ich die Absonderung der Landschaftsgemählde einmahl zugegeben, jene beschränktere Gattung des Ruysdael fast vorziehe, wo nur ganz geringe Gegenstände gewöhnlicher Natur, durch die hineingelegte, tiefe Bedeutung und vollendet künstlerische Behandlung, erst zu einem schönen Kunstwerke erhoben werden, da die Natur eigentlich doch überall eine Fülle von verborgen hervorquellender Schönheit enthält, sobald nur das Auge da ist, welches dieses zu fühlen versteht,

und mit dem Sinn dafür begabt ist. Denn hier ist es wirklich eine Kunstanschauung, welche uns das Gemählde gewährt; dagegen in jener andern, umfassenden, dem Anschein nach viel großartigeren Gattung, in welcher Claude Lorrain so unübertrefflich und der Erste geblieben ist, wo der Mahler mit der Natur selbst, in der Nachbildung ihrer höchsten Prachtscenen wetteifern will, die Naturbewunderung jede andre Empfindung mit sich fortreißt, und auch das reine Kunstgefühl übertäubt; während auf der andern Seite die Herrlichkeit der Natur doch durch keine Kunst jemahls erreicht werden kann.

Allerdings muß nun jenes geistig Bedeutende als Zweck der Kunst zugleich schön sein, wenn es nicht bloß für die Andacht oder für die Erkenntniß einen Zuwachs gewähren, sondern den Eindruck eines Kunstwerkes hervorbringen soll. Jede Kunst aber soll zunächst und vorzüglich nach dem streben, was sie am eigenthümlichsten unterscheidet, und worin sie vor andern Künsten das Höchste erreichen kann. Wenn nun die reine Form der körperlichen Schönheit in der Sculptur als der materiellesten Kunst am vollkommensten dargestellt wird; so wie die Musik, als Kunst der Seele, alle Tiefen des Gefühls erschöpfend in sich umfaßt; so ist der Geist, im verklärten Ausdruck der einzelnen Gestalten, oder in dem schönen Geheimniß einer liebevoll göttlichen Bedeutung, in der Composition des Ganzen, am meisten Ziel und Gegenstand, oder unterscheidender Charakter und die eigenthümlichste Sphäre der geistigen Kunst der Mahlerei.

So wie die Erzeugnisse der Kunst in die sogenannten Gattungen und Arten, so theilt man das Wesen und Leben zerstörend, auch die Kunst selbst ferner noch in gewisse Bestandtheile, die man Zeichnung, Ausdruck, Colorit, oder was weiß ich sonst zu benennen pflegt. Ein zerstörender Irrwahn ist es, auf diese Weise, das, was ursprünglich und ewig Eins ist, zu zerreißen, und thöricht das Ganze zu vernichten, wo freilich vor der groben Behandlung der höhere Geist entfliehen muß. Es ist aber alt, dieses Uebel der Trennung und Auflösung der Kunst in ihre Elemente; alt nähmlich unter den Neuern. Bei den Caraccis schon mag der Irrthum sich indirect finden, und Mengs hat das Ver-

dienst, ihn am deutlichsten ausgesprochen zu haben. Kein Mahler ist nach der Wahrheit derjenige Mahler zu nennen, bei dem nicht alles dieses sich gegenseitig bestimmt, und der bei solcher Zeichnung, bei diesem Ausdruck, ein anderes Colorit haben könnte, oder umgekehrt; und nichts versteht der Kenner von der Mahlerei, der da glaubt, Raphael hätte besser coloriren können, oder Corregio besser zeichnen. Es ist verdrießlich, solches Alphabet aller Kunstbildung noch sagen zu müssen. Will man aber einmahl trennen, so trenne man, was sich allein trennen läßt. Und was ist dieses? Es ist Geist und Buchstabe, Erfindung und Ausführung. In allem menschlichen Thun bleibt eine große Lücke zwischen diesen beiden Dingen; in der Philosophie und im Leben, wie in der Kunst. Ja es lassen sich ganz bestimmt Gemählde aufzeigen, von denen man sagen kann, die Absicht darin ist groß und vortrefflich, auch die Ausführung ist kunstvoll und nicht gemein, doch entspricht sie keinesweges der Absicht vollkommen, so daß diese ganz erreicht wäre. Andre Gemählde aber sind in der Ausführung meisterhaft zu nennen, die Absicht aber, wiewohl sie nicht ganz ohne solche sein werden, und sein können, ist doch minder bedeutend, als in andern Gemählden. Nur aber ist in der guten Ausführung, Zeichnung sowohl als Colorit und Ausdruck, oder was man sonst noch einzelnes der Art aufzählen mag, mit zu begreifen, und zwar so, daß das alles nur ein einziges harmonisches und untrennbares Ganzes ist. Auch ist die Erfindung so zu verstehen, daß, was man Anordnung und Composition nennt, mit darunter begriffen ist; mit einem Worte, die Poesie in dem Gemählde. Nicht als ob der Gegenstand erdichtet sein müßte; aber doch muß der Künstler, was er darstellen will, eigenthümlich sich denken und ordnen, seine eigne Bedeutung ihm leihen, sonst darf er nicht diesen Nahmen tragen, und kann nur als ein bloßer Copist gelten. Geist und Buchstabe also, das Mechanische und die Poesie, das sind Bestandtheile der Mahlerei, weil eins in einem gewissen Grade sein kann ohne das andre, oder doch weit unvollkommner. Einer möglichen Mißdeutung müssen wir noch vorbeugen, was die Forderung der Poesie betrifft. Der Mahler soll ein Dichter sein, das ist keine Frage; aber nicht

eben ein Dichter in Worten, sondern in Farben. Mag er doch seine Poesie überall anderswo her haben, als aus den Werken der Dichter selbst, wenn es nur Poesie ist. Das Beispiel der alten Mahler wird uns auch hier am besten orientiren. Poetisch zwar, wenn man dieß auf die Poesie der Worte und der Dichter beschränken will, sind nur wenige Gemählde des Alterthums zu nennen, und diese wenigen sind eher etwas leichtsinnig gedacht und nicht die höchsten. Aber wir meinen darunter nur die poetische Ansicht der Dinge, und diese hatten die Alten näher aus der Quelle. Die Quelle der Poesie für die alten Mahler war theils die Religion, wie beim Angelico, beim Perugino, Fra Bartholomeo und vielen andern; theils kann es auch in andrer Weise die Philosophie sein, wie bei dem tiefsinnigen Leonardo, oder aber beides zugleich, wie in dem unergründlichen Dürer. Die Poesie der damahligen Zeit, oder doch was allgemein davon in Umlauf und den Mahlern bekannt war, war nicht so tief als jene Quellen, nicht so poetisch, wenn man das Wortspiel leiden will, als die katholischen Andachts-Ideen und die sinnige Natur-Philosophie jener Künstler. Aber seitdem sich die Philosophie aus der Mathematik und Naturwissenschaft in das Gebieth der Worte und der reinsten, höchsten Abstraction zurückgezogen hat, wohin dem Künstler ganz zu folgen, keinesweges angemessen ist; und seitdem die Religion mehr und mehr auf das Gebieth der Sittenlehre eingeschränkt worden, dürfte für den Mahler, dessen Kunst doch auch eine umfassende, universelle, nicht so beschränkte Kunst ist, als Plastik und Musik, kein andrer Rath bleiben, als sich an die allgemeinste Kunst aller Künste und aller Fantasie, so wie des Ewigen und Schönen in ihr, anzuschließen: an die Poesie, wo er, wenn er sie gründlich studirt, beides vereinigt finden wird, sowohl die erhabnen Andachts-Ideen als die tiefere Natur-Philosophie der alten Zeit. Daß nun eine solche poetische Absicht in den Gemählden der alten, sowohl italienischen als deutschen Schule durchaus vorhanden, ja der eigentliche Zweck der Mahler sei, das ließe sich durch vollständige Induction beweisen; und unsre Darstellung hiesiger Kunstwerke der alten Schule ist nichts anders als ein Beitrag dazu, da wir vorzüglicherweise die poeti-

sche Absicht oder die Idee in einem jeden Gemählde, deutlich zu machen überall uns angelegen sein lassen. Um aber den allgemeinen Begriff dieser in so vielen alten Gemählden unläugbar vorhandnen poetischen Absicht praktisch deutlich auszudrücken, diene Folgendes. Man sagt gewöhnlich, der Mahler studire die Natur! Sehr wohl, er studire, oder er erforsche die Natur, besonders aber möcht' ich hinzusetzen, das Göttliche in der Natur. Man denke nicht, daß dieses eine speculative Spitzfindigkeit sei; wer Ideen in Worten auszudrücken und zu begreifen nicht ganz ungewohnt ist, wird mich ohnehin verstehen. Aber auch für den Künstler und seine Werke, ist der Unterschied sehr reell; gesetzt, er selbst sollte sich in die Worte nicht finden, und die gefühlte Absicht vielleicht nicht so deutlich in der Rede bezeichnen können, als der ruhige Beschauer. Was ist das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, sondern das Eine und Unbegreifliche, der Geist, das Bedeutende, die Eigenthümlichkeit. Und dieses ist nun, wie wir glauben, die eigentliche Sphäre der Mahlerei. Das unendliche Leben, die unendliche Kraft der Natur kann die Plastik zwar vielleicht noch deutlicher aussprechen, als diese: Wollust und Tod, Kraft und Bildung des Körpers zur reinsten Anschauung bringen; die Mahlerei aber würde ihre eigenste Bestimmung verkennen, wenn sie, wie jetzt freilich allgemein geschieht, nach demselben Ziele strebend, wie die Sculptur, statt was die alten Mahler angefangen haben, zu vollenden, der Antike ein täuschendes Schattendasein in leeren Versuchen nachkränkeln wollte. Und dieses führt uns zu dem dritten, letzten und wichtigsten Grundsatze: die Mahlerei sei Mahlerei und nichts andres. Und so äußerst einfach, fast tautologisch dieses scheint, wird es doch fast nirgends beobachtet. Auch behaupten wir es mit ganzer Strenge. Ich habe im obigen zwar Gemählde als bedeutend charakterisirt, deren eigenthümliche und vorherrschende Tendenz ich selbst musikalisch genannt habe. Aber dieses ist nur geschehen, um die Absicht, welche dabei obwaltete, anzuerkennen, und das Große, wie diese Absicht ausgeführt worden; denn auch der große und genialische Irrthum ist den Freunden der Kunst willkommen; nicht aber geschah es, um den Irrweg selbst zu beschönigen. Es

ist eben nicht nöthig, die jetzigen Künstler vor den Verirrungen des Corregio zu warnen; um dieser Gefahr ausgesetzt zu sein, müßten sie das, was sie gar nicht sind, in einem weit höheren Grade sein, nähmlich vortreffliche Mahler. Nicht weniger irrig aber und verwerflich als die musikalische Mahlerei, ist die jetzt herrschende Tendenz, Plastik und Mahlerei völlig für Eins zu halten, und so beide ganz und gar nicht zu verstehen. Am vollendetsten ist dieser Irrwahn in der neuesten französischen Schule; doch liegt der Grund auch davon schon im Mengs. Daß nun aber die Mahlerei nicht Plastik, und ihr Ideal von dem dieser Kunst ganz verschieden sei, dieses würde sich durch eine gründlichere Untersuchung der Antike selbst noch mehr bestätigen und von neuem bewähren. Sollte es aber scheinen, als stände die Forderung einer poetischen Absicht im Widerspruch mit dieser Behauptung, daß die Mahlerei vor's erste nichts anders sein sollte, als Mahlerei, so ist erstlich zu bemerken, daß die Poesie unter allen Künsten allein gleichsam eine allgemeine, alle übrigen verbindende Mittelkunst ist, und zweitens, daß dieses bloß auf die mahlerische Erfindung geht, die nur im Gegensatz des Mechanismus poetisch genannt wird, selbst aber allerdings eine eigenthümliche von der eigentlichen Poesie selbst noch ganz verschiedne Art und Beschaffenheit haben muß.

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italienischen Schule. Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von Bramante; die heil. Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerei. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael, Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerei. Die Antiope von Titian.

Im Frühjahre, 1804.

So wie die Kunst selbst von der ursprünglichen Bestimmung, die sie in alten Zeiten überall hatte, die Kirche und den katholischen Glauben zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher vor Augen zu stellen, als es durch Worte geschehen kann, durchaus nicht abweichen darf, ohne in alle Arten von Eitelkeit und endlich, zwischen mißverstandnem Ideal und bloßem Effekt schwankend, in eigentliche Gemeinheit sich zu verlieren; so darf auch die Theorie der Kunst nie von der Anschauung getrennt werden, ohne unvermeidlich in willkührliche Hirngespinnste oder in leere Allgemeinheiten zu gerathen. Wir fahren also fort, den wahren Begriff der Mahlerei nicht blos in einem dürftigen Umriß zu entwerfen, sondern an der Fülle einzelner Anschauungen alter Gemählde ausführlich darzustellen. Die Anschauung soll überall das Erste sein; die Re=

sultate derselben ordnen sich an den Ruhepunkten der Betrachtung von selbst zu allgemeinen Grundsätzen, deren Zusammenhang, so wie die innere Einheit der hier aufgestellten Ansicht, der Nachdenkende leicht finden wird.

Freilich kann die Anschauung der mahlerischen Kunstwerke, in Rücksicht auf die angeschauten Gegenstände, besonders gegenwärtig, durchaus keine systematisch vollständige sein, sondern muß unvermeidlich fragmentarisch bleiben. Doch hindert dieses Fragmentarische der Anschauung keinesweges die Einheit der Ansicht für denjenigen, welcher die Idee der Mahlerkunst einmal richtig gefaßt hat; und es ist sogar gut, daß dadurch zugleich an etwas erinnert wird, was durchaus nicht vergessen werden darf. Die Anschauung der Kunst muß jetzt wohl fragmentarisch sein, da die Kunst selber nichts andres ist, als ein Fragment, eine Ruine vergangener Zeiten. Zerrissen und zerstreut ist selbst der Körper der italienischen Mahlerei; und selten, sehr selten nur findet man einige Aufmerksamkeit auf die ältesten Künstler und ältesten Gemählde dieser Schule, welche doch den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst viel reiner und richtiger zu erkennen geben, als die späteren Werke. Noch weit schlimmer aber steht es mit der altdeutschen Schule, welche doch wohl eben so wichtig sein möchte als die andre; ja noch wichtiger, insofern sie in der Gründlichkeit des Mechanischen unstreitig den Vorzug hat, und insofern sie der religiösen Bestimmung treuer war, und auch immer nur Mahlerei geblieben ist, und nie in das Gebieth andrer Künste verirrte. Sie ist noch so gut als völlig unbekannt. Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlorne einzelne Spuren derselben sind uns noch übrig, welche derjenige, welcher den Geist der Vergangenheit gefaßt hat, allenfalls zur Idee für die Zukunft wieder beseelen kann. Aber noch in einer andern Hinsicht erscheint uns dieses Zerstückte in dem Gange und Ueberblick der neuern Kunst. Nicht bloß der gesammte Kunstkörper der wirklich vorhandnen Werke ist fragmentarisch vertheilt in entlegene Länder, und zerstreut in die verschiedenartigsten Sammlungen, von denen eigentlich keine durchaus genügend und ganz vollständig ist, und wo oft weit von einander getrennt wird, was wesentlich zu-

sammengehört und unmittelbar neben einander stehen sollte. Die christliche Kunst ist auch außerdem schon an sich selbst ein Bruchstück geblieben und eigentlich nie vollendet worden; und obwohl dieses in der Mahlerei nicht so in die Augen fallend ist, als an den unvollendeten Thürmen und Kirchen der gothischen Baukunst, die seit einem Jahrtausend unfertig dastehend, zum Theil noch ehe sie ausgebaut worden, schon wieder in Ruinen zerfallen; so trifft es doch auch hier ein, und gilt für beide Schulen der christlichen Mahlerei, für die italienische nicht minder als für die altdeutsche. In den alterthümlichen Gemählden des früheren Styls zwar, finden wir die rechten Kunst-Ideen und schönen Sinnbilder aus dem christlichen Mahlerkreise mehrentheils sehr tief empfunden, zum Theil auch schon ganz richtig gedacht und vollkommen deutlich entwickelt; am schönsten oft da, wo die Kunst selbst für das Praktische der Ausführung noch in der Kindheit lag. Welche Fülle und welchen Schatz von wahrhaft himmlischen Mahlererscheinungen und lieblichen Kunst-Ideen enthalten nicht die frommen Bilder des Angelico da Fiesole; während sie im Technischen noch der Epoche der Kindheit der Kunst angehören, und in dieser Hinsicht weit zurückstehen gegen die gleichzeitigen Meisterwerke der altdeutschen Schule? So wie aber die Kunst im Technischen zur Vollkommenheit gesteigert und durch die Sicherheit in der Ausführung, nun auch die Fülle der Anmuth in der sinnlichen äußern Erscheinung zugleich mit der innern, geistigen Schönheit zu erreichen möglich ward; fing alsbald die Idee an, durch Nebenabsichten verdunkelt zu werden, und sich endlich ganz in diese zu verlieren. Man wollte seine Kunst und seltne Kenntniß sehen lassen und dadurch Erstaunen erregen; man strebte vor allem nach dem Sinnenreiz und suchte wohl gar wollüstige Eindrücke, oder man verwirrte sich in allerlei andre eitle Zwecke; man wählte heidnische Gegenstände, und behandelte auch die christlichen auf eine ganz flache, möglichst sinnliche, beinah selbst heidnische, im Grunde aber eben darum ganz sinnlose Weise. Die italienische Schule verfiel mehr und mehr in eine anfangs erzwungene und erkünstelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichts sagende, flache Idealität. Die deutsche Mahlerkunst aber ist wo möglich noch weniger

zur Vollendung gediehen und noch um eine Stufe weiter unfertig geblieben, als selbst die italienische. Die Reformation machte hier auch von Außen einen gewaltsamen Abschnitt, indem sie den Kunstsinn von den gewohnten Gegenständen der christlichen Andacht weglenkte. Daraus erfolgte denn in der neuern niederländischen Schule, jener Zustand von elementarischer Auflösung in der Kunst, vermöge dessen man, nachdem die zerstörenden Grundsätze in eine Art von System gebracht waren, nun alle nur denkbaren einzelnen Bestandtheile eines vollständigen Gemähldewerks, aus ihrem lebendigen Zusammenhange herausriß, und dann nicht bloß Landschaft und Portrait, sondern Küchen- und Speisekammergemählde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht-, Blumen- und Viehstücke, Stillleben und Kirchenperspective, häusliche Scenen und scherzhafte Caricaturen, Schlachtenmahlerei und halbkomische Volksgemählde, in bunter Abwechslung isolirt behandelte, und zur höchsten technischen Vollkommenheit zu steigern strebte, bis endlich in diesem chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenstände, die Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verloren gegangen war.

Das glückliche Zusammentreffen der schönen Idee mit der technischen Vollkommenheit und anmuthigen Fülle der sinnlichen Gestaltung aber findet nur in den einzelnen Blüthemomenten des ältern Styls Statt, oder in den wenigen noch unverdorbenen Anfangspunkten der ersten, großen Zeit der neuen Schule. Fast überall ist diese harmonische Vollendung, der wir in der Anschauung des Kunstschönen vor allem nachforschen, nur eine herrliche Ausnahme; und darum muß man sich auch den Gang der Kunst, so leicht es ist, denselben im allgemeinen Umrisse zu bezeichnen, nicht zu unbedingt an eine strenge Regelmäßigkeit gebunden und in jenen Stufengang der Entwicklung gewaltsam eingefugt denken; da ein einzelnes Werk oft weit über andre Produkte desselben Meisters hervorragt, oder auch aus seiner ganzen Zeit und Kunstepoche heraustritt. Dieses müssen wir wohl im Auge behalten, indem wir jetzt den Faden der Anschauungen wieder aufnehmen, und wollen, wo sich die Gelegenheit darbietet, nicht unterlassen, es bemerklich zu machen.

Unter denen in dieser letzten Zeit in dem runden Saale des Louvre ausgestellten Gemählden waren nur einige wenige neue von großer Bedeutung; die meisten waren schon früherhin ausgestellt gewesen.

Am erfreulichsten und anziehendsten unter den neu aufgestellten Gemählden war vielleicht die Caritas des Andrea del Sarto, Nr. 8. des Katalogs jener Ausstellung. Es ist eine liebende Mutter, von frohen Knaben umgeben und umschlungen; einer an ihrer Brust, andre auf ihren Knien reitend, zu ihren Füßen gelehnt, mit Blumen und Früchten in frohem Lachen spielend, oder süß schlafend. Die Gestalt der Mutter ist hoch, schlank, edel; ihr Gesicht persönlich und schön, unter eigenthümlichem Kopfputz, klar aus hellen, klugen Augen blickend. Der Gedanke, dessen Bedeutung sich von selbst in dem Bilde ausspricht, ist schön, sehr einfach und jedem verständlich. Der vorzügliche Werth des Gemähldes besteht, nebst der naiven Fröhlichkeit und Heiterkeit des schönen Ausdrucks, ganz besonders in der Farbe; so leicht, zart, luftig und hell ist dieses Blau und Roth, und die Carnation der nackten Knaben dazwischen, und doch so gar nicht grell, so sanft gemildert, und wahr verschmolzen, daß es uns wie aus offnen heitern Augen der Liebe mit sanftem Reize anschaut. Niemahls noch sah ich ein Gemählde von diesem Meister in dieser Manier und von solcher Anmuth; es ist aus der alten Sammlung. Fast scheint es, als hätte unter allen Nachfolgern Raphaels, deren jeder sonst seine eigne sehr bestimmte Manier hat, von der er nicht abgeht, wenn gleich diese Manier, wie beim Giulio Romano, oft sogar, was schon der Meister selbst in einer einzelnen Rücksicht wollte, nur kräftiger und noch vollendeter, aber freilich auch einseitiger ausführt; es scheint, sage ich, als hätte der vortreffliche Andrea del Sarto vorzüglich die Vielseitigkeit und Mannichfaltigkeit seines großen Vorbildes geerbt. Denn so verschieden als die Bilder Raphaels unter sich sind, bei der dauernden Vorliebe für dieselben oft wiederhohlten Gegenstände, und der wiederkehrenden Aehnlichkeit mancher einzelner Gestalten, so zeigen sich auch einige Gemählde des Andrea del Sarto, als mannichfaltige Variationen über dasselbe durchgehende Grundthema.

Ausgezeichnet durch die Farbe sowohl als durch einzelne Parthien, fand ich die Geburt des Heilands von Spagnoletto, Nr. 36; einem Mahler, der sich in den meisten andern seiner Gemählde nicht eben sehr von den übrigen schlechten italienischen Mahlern und leichtsinnig rohen Naturalisten der spätern Zeit unterscheidet. Das lebhafte Ultramarinblau im Gewande der Mutter und am Himmel, so wie die Farbenpracht und Farbenwahrheit alles übrigen, nebst einer gewissen frommen Herzlichkeit und naiven Kraft, welche bei den spätern Italienern so selten ist, lenkten den Blick darauf, der am längsten verweilte bei dem alten Hirten, welcher in fast mehr als Lebensgröße rechts aus dem Rande erscheinend, den Vorgrund bildet. Er ist groß von Gestalt und von biederm, treuherzigem Ausdruck; das rauhe, hier und da zerlumpte Fell, das ihn umgürtet, so wahr und ausführlich gründlich gemahlt, die ganze Figur doch sogar nicht gemein, ernst und bieder hereinschreitend; selten wird man auf einem italienischen Bilde dieser Zeit noch eine solche Figur finden. Vielleicht ist der ernste Charakter des Spaniers hier sichtbar; auch in der Manier der Mahlerei und in der Art der Gründlichkeit derselben ist etwas, was mehr an Murillos erinnert, als an den niederländischen Fleiß.

Eine Heimsuchung Mariä von Andrea da Salerno, Nr. 5, zwar nicht aus sehr alter Zeit, aber doch ganz in der alten Manier; welches im Zacharias den Dichter Bernardo Tasso, und in den andern Figuren noch andre geschichtliche Personen darstellt, übrigens von nicht sehr großem Werth; zeichnet sich aus durch eine Art von Aehnlichkeit, nicht etwa mit den vorzüglichsten, wohl aber mit den mittelmäßigen und schlechtern Bildern der altdeutschen und altniederländischen Schule. In der ältern Manier beider großen Schulen, gleichen sich nicht nur die vortrefflichen Werke zum Erstaunen, sondern selbst die schlechtern, zum desto vollkommneren Beweise, daß die Mahlerei bei den alten Deutschen, wie bei den Italienern, ungefähr von demselben Punkte ausgegangen sei.

Der Ring des heiligen Marcus, Nr. 15 von Bordone, von welchem auch ein vortreffliches Frauenbildniß zu sehen ist. Jenes große Gemählde, reich an Figuren und voll Leben, nach Art der Venetianer, stellt uns die versammelten Häupter der Stadt

bar, denen ein armer Fischer, demüthig nahend, das Zeichen bringt, das ihm die heiligen Schutzpatrone Venedigs gaben, indem sie ihm die Rettung der von Ueberschwemmung bedrohten Stadt verkündigten. In der einfachen Ausführung des Gegenstandes, und in der Behandlung der Farben bemerkt man mit Vergnügen, daß sich der schöne alte Styl der Mahlerei in der venetianischen Schule auch noch unter den spätern Meistern verhältnißmäßig lange erhalten habe.

Das Bildniß des Bandinelli, Nr. 9, gemahlt von ihm selbst, vermehrt die Reihe der anziehenden Bildnisse italienischer Mahler, welche sich gegenwärtig zu Paris befinden. Welche kraftvolle, ausgezeichnete, hohe Menschen mußten es sein, wenn man auch nur den äußern Abdruck ihrer Gesichtsbildung betrachtet. Aber freilich darf man beim Bandinelli eben nicht an die tiefe, sinnige Stille und anziehende Sonderbarkeit im Gesichte des Leonardo, nicht an dem hohen und doch liebevollen Trotz im Garofalo, an die wilde und rauhe Hoheit des Giulio Romano, nicht an die männlich kluge, edle und gesetzte Bildung des Fattore denken. Und doch ist das Gesicht des Bandinelli auf keine Weise gemein zu nennen; es ist sehr ausgezeichnet und sehr kraftvoll, aber nebst einem unbezwinglichen Eigensinn, ist der Ausdruck der Pedanterei, wie mich dünkt, darin unverkennbar.

Ein Gemählde, welches der tiefsten immer wiederhohlten Betrachtung und Durchforschung würdig ist, und das man immer mehr bewundern lernt, je öfter man zu demselben zurückkehrt, ist die Abnahme vom Kreuz, Nr. 16, von dem großen Baumeister, dem alten Bramante. Das Gemählde zeichnet sich sogleich sehr vorzüglich aus, durch eine vortreffliche Anordnung. Ob die Kenner sie kunstreich finden mögen, weiß ich nicht, aber sie ist sehr verständig, ja groß in ihrer Einfachheit; das Bild ist wie aus wenigen großen Zügen und Verhältnissen ganz eigentlich gebaut und in baukünstlerischer Symmetrie zusammengestellt. Besonders die sitzende Heilige vorn zur Linken ist so würdig an das Ganze geordnet, wie man es wohl nur auf älteren Gemählden findet, und auch auf diesen nur selten. Zur Rechten steht der heilige Antonius mit dem Einsiedlerglöckchen; der heilige Hieronymus

links, mehr hinten; Johannes, Nikodemus, Joseph von Arimathia, umgeben die Mutter Gottes, die mitten auf dem Gemählde am deutlichsten heraustritt. Ihr Gesicht drückt den innigsten Schmerz, die Art, wie sie den Leichnam auf ihrem Schooß an sich hält, das rührendste Zartgefühl und Schonung aus. Herzlicher, treuer und redlicher kann wohl überhaupt der Schmerz nicht ausgedrückt werden, als in den Gesichtern aller Umgebenden, deren jeder irgend ein Werkzeug oder Zeichen der Marter einfältig emporhält und vorzeigt, und jeder denselben Schmerz, doch ohne Wiederhohlung, gleich innig und herzbewegend sehen läßt. Und diese Herzlichkeit, dieß treulich Gemeinte der dargestellten Menschen, wie des Bildes selbst, ist es denn wohl, was es in so hohem Grade rührend macht, obgleich es ganz fern ist von allem Anspruch auf hohe Leidenschaftlichkeit und interessante Schönheit im sentimentalen Ausdruck, ganz einfältig und schlicht; und eben darum gewinnt man auch das Bild immer lieber, je öfter man es betrachtet. Die Farben sind in vielen Bildern anziehender, wiewohl der Gebrauch und die Anordnung derselben eben den Verstand verrathen, der im Bau des Ganzen sich verkündigt. Manche einzelne Theile wird man in andern Gemählden, wenn man eine Vergleichung anstellen wollte, was aber eigentlich nie geschehen müßte, wenn nicht die sichtbare Absicht des Künstlers selbst, oder die nothwendigen Bedingungen des Gegenstandes ausdrücklich dazu auffordern, leicht ausgezeichneter und schöner finden können. Durch den Charakter aber der herzlichen Treue und des redlichsten Gemüthes in einfältiger Kraft und Gradheit, welchen er den Freunden und der Umgebung des Heilands gab, dürfte der Künstler wohl die Wahrheit weit besser getroffen haben, als in spätern Zeiten irgend geschehen ist, wo uns in den Figuren der Apostel, wenn nicht blos auf kunstreiche Gruppirung derselben gesehen wird, Gestalten vorgestellt werden, die wohl für einen griechischen Philosophen passend sein möchten, oder für einen römischen Staatsmann, oder gar für einen Athleten, nur aber nicht dem Begriff entsprechen, den wir uns von den Aposteln zu machen haben.

Eine heilige Familie von Andrea del Sarto, Nr. 7, Kniestück;

zeichnet sich aus durch die kräftige Ausführung, den schönen Kopf der Alten und die reizende lachende Fröhlichkeit der Knaben. Unter den Nachahmern des Raphael ist Andrea del Sarto vielleicht derjenige, der sich dem Meister in lieblichen Knabengestalten, worin Raphael sonst so unnachahmlich und unübertrefflich ist, einigemahle wenigstens genähert hat; doch bleibt immer noch ein großer Abstand. Dasselbe Bild befindet sich auch zu Düsseldorf, aber nicht so gut gemahlt und mit einigen Aenderungen.

Das Bildniß eines Großmeisters des Maltheserordens nebst einem Edelknaben, von Michael Angelo Carravagio, zeichnet sich unter den Bildern der spätern italienischen Schule erfreulich aus, durch das kräftige, fest auf und hervortretende Grade, durch das schöne ritterliche Costüm im herrlichen goldglänzenden Panzer. Wer Bildnisse der altdeutschen Schule kennen zu lernen Gelegenheit hatte, der hat das freilich oft viel schöner und gründlicher gesehen. Für jene Zeit der italienischen Schule bleibt es immer eine rühmliche Ausnahme.

Schon ganz aus dem Style der spätern Zeit, in der verschmelzenden, weichlichen und nach einer bloß täuschenden Natürlichkeit strebenden Farbenbehandlung, aber nicht ohne großes Verdienst in Rücksicht auf Gestalt und Bedeutung ist die Judith, Nr. 3, von Christoforo Allori; Kniestück. Die Schönheit der hebräischen Heldin und die Pracht des Gewandes, so wie die Wahrheit im Kopf der fromm beschränkten, erstaunenden Alten ziehen den Blick darauf hin. Der üppig blühende Mund, die dunkelglühenden, in Schwermuth halb gesenkten Augen, die Fülle der braunen Locken, die eine ruhige Stirn, ein feines, aber edles Gesicht umwallen; der schlanke, zierliche Körperbau, so weit das schwere Gewand ihn errathen läßt; die gänzliche Nachlässigkeit, wie dieses Gewand ihr anliegt, dieselbe Nachlässigkeit in ihrer ganzen Haltung und der Art, wie sie das abgeschlagne Haupt und das große Schwert hält, dessen Schwere sie erst jetzt zu bemerken scheint; der Ausdruck nicht sowohl von denkendem Ernst, sondern von einer immer gleichen Traurigkeit, von einem stillen Ueberdruß; alle diese Züge zusammengenommen, lassen uns jene aus edlem Stolz, gläubiger Hingebung, Sinnlichkeit und Schwermuth zu-

sammengesetzte Gemüthsstimmung ahnen, in welcher diese wunderbare Frau sich zu dieser That berufen fühlen konnte. Die Erzählung, wie der Künstler sich selbst und seine Geliebte in diesen Bildnissen dargestellt haben soll, ist aus der Kunstgeschichte bekannt.

Ganz antik im Gegentheil, nicht durch erkünstelte Nachahmung der alten Marmorbilder, aber durch die Gesinnung, durch das römisch Große, Freie und Kraftvolle, wie die Begebenheit aufgefaßt ist, sahen wir einen ächt christlichen Gegenstand behandelt, in dem Märterthum der heiligen Agatha, Nr. 60; einem Kniestück von Sebastiano del Piombo. Für Behandlung des Gegenstandes und Bedeutung, eines der lehrreichsten Bilder, das man sehen kann; ein classisches Gemählde, wenn irgend eines diesen Nahmen verdient. Nicht etwa, weil es den Anforderungen, welche die Theoretiker in ihren Lehrbüchern zu machen belieben, durch alle Kategorien entspricht, sondern weil die große schonungslose Kraft, die durchdachte Verständigkeit, die Würde und der große Sinn des classischen Alterthums, dieses seltne Werk durchaus beseelen und beherrschen. Der Tradition gemäß, ist die Zeichnung von Michael Angelo, welcher den im Colorit sehr hoch geschätzten venetianischen Künstler, mit dieser Nachhilfe, dem Raphael, in seiner eignen Gattung von Andachtsbildern und Oehlgemählden von geringerem Umfang, als einen gefährlichen Nebenbuhler gegenüber stellen zu können hoffte; und daher kommt es denn wohl, daß die gewöhnlichen Kenner nichts daran zu loben wissen, als die bewundernswürdigen Verkürzungen. Jene Sage wird um so wahrscheinlicher, da ein andres Bild des Sebastian, die Mutter Gottes mit dem schlafenden Kinde von Engeln umgeben, darstellend, nicht nur an Werth sehr weit unter jenem steht, sondern so ganz verschieden in der Art ist, daß man gar nicht glauben sollte, daß es von demselben Meister sei. Jedoch ist zu bemerken, daß diese Formen hier durchaus nicht so übertrieben sind, wie es sich auf den kleinern Oehlgemählden des Michael Angelo sonst findet; sie scheinen vielmehr ganz in dem letzten Style des Raphael zu sein, da sich dieser auch dem Michael Angelo näherte, wie in den Tapeten, und besonders auf der Transfigura-

tion. Wie kann aber, höre ich unsre Leser fragen, ein so grausamer Gegenstand der Stoff eines schönen Gemähldes sein? Und in der That sah ich auch viele Beschauer, sobald sie hingeblickt hatten, sich schaudernd wieder davon wenden, und den Künstler wegen seiner Wahl tadeln. Dieselben, welche dann wohl mit zufriedner Bewunderung lange vor dem Märterthum der heil. Agnes von Dominichino, oder dem bethlehemitischen Kindermord des Guido verweilten, ohne vor dem Gemisch von Leichen und in Todesangst Ringenden, den Blutströmen und den wüthenden Geberden im geringsten zu erschrecken, oder sich wegzuwenden. Und nichts von allen dem ist doch in dem Bilde der heiligen Agatha sichtbar. Kein Blut, kein krampfhafter Schmerz, keine Verwundung; denn noch haben die drohenden Marterwerkzeuge den Leib der Heiligen nicht wirklich berührt; auch nicht einmahl der übertriebne Ausdruck einer teuflisch empörenden Bosheit findet sich hier, wie es sonst mehrentheils auf Bildern dieser Art gewöhnlich ist. Es liegt daher wohl vorzüglich in der ernsten erschütternden Wahrheit der Darstellung, wenn der erste Eindruck auf die meisten so zurückschreckend und entsetzlich wirkt, da alles Ekelhafte und Unedle in diesem Bilde gerade so ganz vermieden ist, wie es vielleicht in keiner andern Darstellung eines Märterthums der Fall sein möchte. Der Künstler hat den Augenblick unmittelbar vor der Ausführung gewählt; schon nähern die glühenden Eisen sich den Brüsten und dem herrlichen entblößten Leibe des hohen Weibes, und die dadurch so heftig erregte Erwartung kann allerdings etwas Peinliches haben; aber doch könnte es wohl nur derjenige allzu peinlich finden, der in dieser Pein eben nichts sieht, nichts fühlt, als die Pein, der gar nichts ahnet von der höhern göttlichen Bedeutung, und keine Freude empfindet, an der herrlichen Schönheit in Gestalt und Ausdruck, so wie in der Anordnung des Ganzen.

Die Composition ist sehr einfach. Die Figuren sind in Lebensgröße, das Bild ist aber doch von geringem Umfang, da die Figuren dicht zusammen stehen. In der Mitte ganz im Vorgrunde, die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt ihr Obergewand, das Untergewand um Hüften und Lenden gewunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine

Säule gelehnt, um welche sich auch ihre Arme zurückbiegen, und an dieselbe fest gebunden zu sein scheinen; sie werden durch die Köpfe der beiden Henker, welche zu beiden Seiten stehen, verdeckt, und durch einen dunkelgrünen Vorhang, der von oben herabhängt. Ueberhaupt ist der peinliche Eindruck gewaltsamer Fesselung ganz vermieden; die Leidende scheint fast frei und freiwillig unter ihren Henkern zu stehen. Zur Linken steht der Tyrann vor ihr, mit einem sonderbar verkürzten Arm auf einen Tisch gelehnt, der von dieser Seite den Vorgrund bildet; hinter ihm ein Begleiter, der die Augen bedeutend niederschlägt, auf der andern Seite ganz vorn, vor dem Henker rechts, liegt ein großes Messer auf einer grauen Basis. Die Henker halten die Zangen mit beiden Händen; an der rechten Seite der Säule, welche den Hintergrund theilt, nimmt man einen Heerd und Feuer wahr, und kleine Figuren, welche mit den Zubereitungen der Marterwerkzeuge beschäftigt sind; an der linken Seite öffnet sich der Hintergrund und es zeigt sich hinter dem aufgezogenen Teppich eine stille Landschaft, und ruhiges Gewässer in heitrer Ferne. Vor dieser Landschaft und zunächst bei dem die Augen niederschlagenden Begleiter, stehen zwei römische Soldaten, mit blanken offenen Helmen, theilnehmende Zuschauer der Begebenheit.

Der Leib der Heiligen ist von heldenkräftiger jungfräulicher Schönheit und Stärke. Keine Lilien und Rosen, sondern die Farbe der ungeschwächten Gesundheit im hellsten Lichte durchglüht die reinen festen Formen. Aus ihrem Gesicht spricht nicht eine übersinnliche Geistigkeit, sondern vielmehr eine irdische Heldentugend und Tüchtigkeit; in den dunkeln Augen die ganze Gluth des gefühlvollen Weibes, aber mit dem Ausdruck der Festigkeit, der Seelengröße, des Bewußtseins der innern Würde; der nachlässige Fall der schwarzen Locken läßt dennoch die edle Stirn ganz frei, und den wunderschönen kräftigen Hals. Während der Leib selbst, still und ohne Verzuckung und Verrenkung der Marter Preis gegeben ist, wendet sie den Kopf mit ergreifender Hoheit und in edler Bewegung gegen den Tyrannen. Sie spricht zu ihm, sie macht ihm den bittern Vorwurf: „Eines Weibes Leib hat dich getragen, ihre Brüste dich genährt, und du schämst dich nicht, sie den Hen-

kern Preis zu geben?" Nur in der Blässe verräth sich die Bangigkeit der irdischen Natur vor dem entsetzlichen Augenblick; ihr Blick und die hohen Züge sprechen mehr Zorn aus und Verachtung gegen den Tyrannen, als Sorge um sich selber. Mitten unter den Leiden triumphirt sie noch über ihn, der in sichtbarer innerer Unruhe vor ihr dasteht und sie anstarrt, als ob er an dem Schauspiel der Marter selbst, sich gegen Zweifel stärken möchte; die auffallend gezwungene Stellung, das beinah unnatürliche Aufstemmen des Ellenbogen an den Tisch, verstärkt noch den Ausdruck der innern Unruhe des Tyrannen, der sich selbst gleichsam in dem einmahl gefaßten Unwillen fest hält, als ob die starrsinnige Härte gegen ein besseres Gefühl sich stemmte und es verdrängte.

Der Kopf ist übrigens von edler Form und sehr kraftvoll. Noch kraftvoller in ihrer Art die beiden Henker, welche der Heiligen die Brüste mit den glühenden Zangen abzureißen drohen. Sie sind, was sie sein sollen: gemein, häßlich, und ganz gefühllos, bloß sorgfältig auf ihr Geschäft bedacht, wie wenn es irgend ein andres wäre. Die ungeheure Kraft aber in diesen Gesichtsbildungen und die unbeschreibliche Gründlichkeit und Objectivität der Ausführung mildert den Eindruck, ohne ihn zu schwächen, weil sie den Beschauer so gewaltsam auf den Charakter und die Form lenkt, daß das natürliche unvermeidliche Gefühl mehr nachstehen muß.

Noch merkwürdiger und auf dem ganzen Bilde vielleicht am größten gedacht, sind die beiden Soldaten mit offnen Helmen und Harnischen, die hinter dem Tyrannen der Begebenheit mit dem innigsten Antheil zuschauen. Eine herzliche Rührung und der redlichste Schmerz bricht auf ihren Gesichtern aus; kein wüster Zorn gegen den Tyrannen zeigt sich darin, und keine fruchtlose Andeutung oder Bestrebung von gutem Willen zu einer doch hier nicht anwendbaren und unmöglichen Hülfe. Stumme Zuschauer dessen, was sie nicht ändern können und dürfen, sehen sie einzig auf die Heilige, denken und beachten nichts als diese, scheinen auf ihre Worte zu horchen, und durch ihr hohes und inniges Mitgefühl, wie durch eine begleitende Musik, das Leiden, gleich dem Chore im griechischen Trauerspiele, zu beruhigen, und das Gefühl des höchsten Schmerzens mit dem Gedanken der Nothwendigkeit und

der ewigen Wahrheitsgesetze zu vermählen. Beide sind sich ganz ähnlich und beinah gleichend, in mehreren Personen gleichsam nur Ein Wesen darstellend, und erinnern um so mehr an die Bedeutung des alten Chors bei einem solchen Trauerspiele. Uebrigens sind sie in Stellung und Gestalt ganz schlicht und martialisch; nicht wild und ungestüm, aber von der männlichsten Festigkeit und auch im Charakter wie eisern; um so rührender nur ist das tiefe Mitgefühl grade solcher Heldenmänner. Die Aussicht auf die ferne Landschaft beruhigt die erschütterte Seele, wie der Glaube an ein zukünftiges Glück. Keine Glorie, keine Engel schweben nieder, um der Märtyrin die Himmelspalme zu reichen, sondern ihre standhafte Seele eilt mit Zuversicht auf die innre Kraft, der Gottheit zu und der ewigen Freiheit; und auch dadurch zeichnet sich dieß Bild vor den meisten andern aus, welche ein christliches Märterthum darstellen. Gewiß ist es in seiner Art fromm und mit einer hohen moralischen Andacht empfunden, aber doch mehr im antiken Sinn, mehr stoisch und römisch, als eigentlich christlich.

Wie hat man nur überhaupt die Martyria so unbedingt ganz im Allgemeinen und ohne alle Unterscheidung verwerfen können, als ungünstige und wohl gar unwürdige Gegenstände der darstellenden Kunst; da doch dieses nie genug zu preisende Bild allein hinreichend wäre, eine solche Meinung zu widerlegen, und klar zu zeigen, wie man auch diesen Stoff auf eine schöne und höchst würdige Art behandeln könne! Aber freilich, man hat die große Frage über die eigentlichen und schicklichen Gegenstände der Kunst überhaupt und der Mahlerei insbesondere, nur nach einer, aus diesem oder dem andern halb mißverstandnen philosophischen Begriff ganz zufällig entstandenen und höchst einseitigen Theorie blindlings und absprechend entschieden. Hätte man sich zuvörderst lieber auf dem geschichtlichen Wege zurecht zu finden gesucht, so möchte die Antwort etwas anders ausgefallen sein. Der älteste Gegenstand der christlichen Mahlerei mag wohl derjenige sein, der niemahls ganz erschöpft werden wird, noch auch jemahls ganz erreicht werden kann: die Mutter Gottes mit dem Kinde. Nicht viel minder oder vielleicht eben so alt als dieser, dürfte vielleicht der andre Gegenstand sein, der eben so oft wiederholt, aber noch weniger bis zur höchsten

Vollkommenheit gebracht worden ist, als jener; das Bild des leidenden, dornengekrönten Hauptes, des blutbesprengten Heilandes, das Ecce Homo und die Kreuzigung selbst. Die Legende der heiligen Veronica beweist wenigstens nicht minder für ein sehr hohes Alterthum dieses Symbols, als die Legende vom heiligen Lukas für das Muttergottesbild.*) So wie nun der englische Gruß, die heilige Fa-

*) Die ältesten Darstellungen von dem Leidenstode Christi waren ganz symbolisch, indem statt der wirklichen Menschengestalt des Heilandes, nur ein Lamm an das Kreuz geheftet, als sinnbildliche Erinnerung und Crucifix diente. Der Grund aber, warum man hier das symbolische Lamm wählte, statt den Erlöser wahrhaft in seiner leidenden Menschheit darzustellen, lag vermuthlich darin, daß man in der ältesten Christengemeinde, wie sie zum größern Theile aus dem Judenthum hervorgegangen war, durchdrungen von dem Glauben, daß Jesus von Nazareth wahrer Gott gewesen sei, wegen des mosaischen Verbots, daß man kein Bildniß von dem höchsten Gott machen soll, Bedenken gegen eine solche Abbildung in Menschengestalt trug, oder wenigstens den Schwachen unter den gewesenen Juden ein Aergerniß dadurch zu geben besorgte; bis dann bei mehr anwachsendem und befestigtem Christenthume alle solche Erinnerungen und Ueberbleibsel jüdischer Denkart und Besorgniß bald verschwunden sind. Den Uebergang von diesem rein symbolischen Kreuz mit dem Lamme zu der vollständigen, wahren Abbildung des sterbenden Erlösers bildet der Abdruck vom Gesicht des Heilands auf dem Schweißtuche der heil. Veronica, von welchem uns das wunderbare altdeutsche Bild in der ältesten, mehr griechischen Art, in der Boisseré'schen Sammlung den erhabensten Grundtypus darbietet. Das Haupt allein, von aller Verbindung mit dem Körper abgerissen, als wunderbarer Schattenriß und Abdruck auf dem heil. Tuche bleibend, hält gleichsam die Mitte zwischen einem wirklichen Bilde und bloßen Zeichen. Unter den ältesten Marienbildern ist vorzüglich jene Art mehr symbolisch zu nennen, welche uns das Christkind, auf dem Schooße der Mutter, als schon heranwachsenden Knaben, mit einer Krone auf dem Haupt und auch die Mutter desgleichen mit der Krone des Himmels geziert, darstellt; denn diese Abbildung stimmt nicht überein mit der wahren Beschaffenheit der demüthigen Kindheit Christi. Es sind hier vielmehr willkührlich, obwohl künstlerisch vollkommen statthaft und richtig zwei verschiedne Momente, welche geschichtlich getrennt sind, zusammengenommen und in Eins verschmolzen: die Mutter Gottes in der Kindheit Christi, wie wir sie uns

milie, die Anbetung der Könige, die himmlische Conversation alle mehr oder weniger an jenen einfachsten und reinsten Ausdruck der unendlichen Lieblichkeit erinnern, den innige Liebe je ersonnen hat; gleichsam nur eben so viel verschiedene Ausdrücke und Variationen desselben sind, geschmückte Entfaltungen und Erklärungen für den irdischen Sinn; so spiegelt sich auch in jeder untergeordneten Leidensgeschichte, die höchste aller Leidensgeschichten von neuem ab. Die Kunst aber und die Religion, von der sie nie getrennt werden kann, ohne sich selbst zu verlieren, sollen dem Menschen nicht allein das Göttliche andeuten, wie er es rein von allen Verhältnissen und im heitern Frieden sich denken und ahnen kann, sondern auch in seinem beschränkten Verhältniß, wie das Göttliche selbst im irdischen Dasein noch durchbricht und auch da erscheint; d. h. sie müssen und sollen uns darstellen die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit eingeschloßnen, und auf dem himmlischen Rückwege allen Martern sich selbst freiwillig hingebenden höchsten Liebe! Das Marienbild und das Kreuzesleiden, dieses sind die primitiven und mit allen ihren unendlich verschiedenen Ausdrücken, Variationen und mannichfaltigen Zusammensetzungen auch nie zu erschöpfenden Gegenstände und Grundanschauungen, gleichsam die beiden ewigen Pole, der höhern wahrhaften Mahlerei. Einsiedeleien, wozu auch in den Legenden so viele und so schöne Veranlassungen sich finden, sind freilich gefälliger und wohlthuender als ein noch so bedeutendes Märterthum; aber würde es nicht bald zur manierirtesten Einseitigkeit führen, wenn man immer nur nach dem Angenehmen und Erfreulichen streben wollte? Nicht zu gedenken, daß das Reizende grade diejenigen zu fliehen scheint, die ängstlich darnach haschen, und sich am liebsten freiwillig zeigt;

---

da ganz natürlich und demüthig zu denken haben; und die als Königin des Himmels gekrönte Maria. Jener andern ebenfalls ganz symbolischen Darstellung der Mutter Gottes, welche unter dem Nahmen der unbefleckten Empfängniß bekannt ist, mit dem Monde zu den Füßen und von der Sonne umstrahlten und sternenumkränzten Haupte, von welcher weiter unten die Rede sein wird, habe ich hier noch nicht erwähnen wollen, weil sie, geschichtlich genommen, einer spätern Zeit angehört.

daher man es mit Dank annehmen und erkennen soll, wo es sich darbietet. Eigentlich fordern sollte man aber von einem Kunstwerke nicht den äußern Reiz und die sinnliche Schönheit, welche nicht überall mit der Wahrheit der Darstellung vereinbar sind, sondern zunächst und vor allem andern die hohe und göttliche Bedeutung, weil es ohne diese gar kein Kunstwerk zu heißen verdient, und mit dieser die Anmuth, als Blüthe und Frucht der göttlichen Liebe, sich oftmahls von selbst einstellt. Dieser hohen, tiefen Bedeutung aber sind die Martyrià gewiß in einem ganz vorzüglichem Grade fähig. Wenn der Mahler das Ekelhafte zu vermeiden weiß, so wird es ihm leicht werden, in diesem Gemisch von reinen und liebevollen Charakteren in den leidenden, von gemeinen, verwilderten, oder ganz boshaften, in den verfolgenden Naturen, und ihrem gegenseitigen Kampf, in mannichfacher Abstufung und Verschlingung, ein nur allzuwahres Bild von dem Trauerspiel des wirklichen Lebens zu entwerfen, und von dem Geschick, was die reinere Natur im menschlichen Verhältnisse meistentheils erwartet; wobei er, wenn er sonst will, immer noch Gelegenheit genug finden wird, uns an die höchste Schönheit und Liebe zu erinnern. Nur freilich mit dem Unterschiede, daß das Märterthum des Rechtschaffnen und Frommen im Kampf mit den Schlechten, in der Wirklichkeit mehr durch den ganzen Lebenslauf ausgedehnt und nicht so sinnlich zu erscheinen pflegt. Aber ist dieß etwa ein Nachtheil für die Kunst? Sinnliche Lebendigkeit fordert sie, vor allen die Mahlerei; und die Zusammendrängung dessen, was in der Wirklichkeit weit zerstreut ist, in einen gewaltigen Brennpunkt, dürfte wohl grade der Hauptunterschied und recht eigentlich dasjenige sein, was die Kunst, in der Behandlung des Einzelnen, von den Gesetzen des Wirklichen trennt und unterscheidet. So daß Martyria recht behandelt, wohl eher sogar zu den ganz angemessenen Gegenständen der Mahlerei gehören möchten; wenigstens sind sie weit brauchbarer für dieselbe, als für die Poesie, die, wenn nicht viele andre Begebenheiten damit verknüpft sind, so daß das Märterthum nur einen Punkt oder den Gipfel eines größern Ganzen bildet, dieses allein darzustellen sich fast vergeblich bemühen, dadurch kalt und eintönig wer-

den, oder im bessern Falle in ein ängstliches Ringen nach einer ihr doch unmöglichen sinnlichen Wahrheit der Darstellung verfallen würde. Wunderbegebenheiten, wie deren auch, da die ganze Legende gemahlt werden sollte, so viele gemahlt sind, scheinen dagegen eher ein ausschließliches Eigenthum des Dichters zu sein, der allein sie hinreichend vorbereiten, und zur vollen und vollständigen, wenn gleich immer räthselhaft und geheimnißreich bleibenden Anschauung bringen kann; grade in diesem Geheimnißreichen und Räthselhaften scheint sich die Poesie vorzüglich zu gefallen und oft am glänzendsten zu zeigen; nur die ganz allgemein bekannten Wunder, wie die Himmelfahrt und Verklärung, haben den Vorzug, auch im Gemählde nicht dunkel zu sein, oder kalt zu lassen.

Wie sonderbar schwanken überhaupt jetzt die Mahler in der Wahl der Gegenstände umher? Bald geben sie uns griechische und römische, bald ganz modern französische oder celtisch-ossianische Geschichten und Gestalten, oder endlich gar solche, die nirgends zu Hause sind, als in dem Kopf des in falsche Theorie verirrten Künstlers. Möchte man doch lieber wählen auf dem gebahnten Wege der großen alten Mahler Italiens und Deutschlands weiter fortzugehen; es würde wahrlich nicht an Stoff fehlen, und man würde sehr irren, wenn man glaubte, der christliche Bilder-Cyklus sei schon erschöpft! Man gehe nur einmahl die Kupferstichsammlung Albrecht Dürers mit Aufmerksamkeit durch. Welche Fülle von neuen und tiefen Ideen wird man da finden. Ich meine nicht grade die apokalyptischen Bilder; das dürfte, so tiefen Sinn sie auch verrathen mögen, besonders für den Verstand der jungen Künstler ein sehr gefährliches Experiment sein. Wie neu aber und wie reich ist er auch in den gewöhnlichsten Gegenständen! In seinen verschiedenen Behandlungen der Kreuzigung ist es auffallend und darf nicht weiter erwähnt werden. Aber auch in den Muttergottesbildern. Wo giebt es schon eine Madonna von einem großen Mahler gemahlt, wie die, nach der alten Idee der sogenannten Bilder von der unbefleckten Empfängniß, von ihm entworfene, mit dem Monde zu ihren Füßen, der hohen Krone über dem Haupte schwebend, die langen Haare bis auf die Füße und den Saum des Gewandes wie ein Schleier herunterwallend.

Wo gäbe es schon ein kunstvollendetes Bildniß, das uns die Königin des Himmels nach jener Vorstellung, in aller Herrlichkeit des Glanzes und der Lieblichkeit darstellte, und der Würde und dem Tiefsinn jenes alten Symbols ganz entspräche? Und wie tiefsinnig und reich ist nicht seine Mutter Gottes im Garten entworfen; in dem Garten, der durch die unermeßliche Fülle der mannichfachsten und üppigsten Pflanzen, in stiller Einsamkeit, wo hie und da sich seltsame Thiere zeigen, zu einem kurzen Inbegriff und reichen Sinnbilde der unendlichen Natur selbst erweitert ist? Wie kühn endlich und gleichsam an der äußersten Gränze des Wahren und Darstellbaren sind jene Versuche, wo er uns die Mutter Gottes sogar in ihrem irdischen Verhältniß und von häuslicher Sorge gedrückt, das Kind von Engeln umspielt, in der Handwerksstätte des irdischen Pflegevaters darstellt? Wo giebt es schon solche Bilder, die doch zum Theil nothwendig wären, wie wenigstens die Darstellung der sternbekränzten Mutter Gottes mit dem Monde zu ihren Füßen als Königin des Himmels dem christlichen Ideenkreise wesentlich ist, und die Darstellung der geistigen Liebe im Mittelpunkt und Herzen des üppig blühenden Naturgartens demselben doch sehr nahe liegt. Wenigstens müssen dergleichen Bilder selten genug sein; denn unter so reichen Sammlungen und Schätzen, wie sie Deutschland in Dresden und Düsseldorf, Frankreich in Paris und gegenwärtig auch Brüssel an Oelgemählden besitzt, wird doch nichts der Art gesehen. Zwar doch ein sehr altes Marienbild mit der Krone und dem Mond zu ihren Füßen in dem Saale antiker Gemählde zu Brüssel; was aber doch keinesweges den Bedingungen einer so hohen Idee nur irgend entspricht. Wahrlich, wären schon vortreffliche Mahler vorhanden, die sich selbst wieder auf dem Weg der alten Kunst aus dem Irrsal moderner Kunstirrthümer emporgearbeitet hätten; so wäre es eines edeln und reichen Beschützers nicht unwürdig, durch einen großen angemeßnen Preis den Wetteifer der jüngeren Künstler wieder auf die wahren Gegenstände der Kunst zu wenden, und dazu etwa irgend eine der vorzüglichsten und edelsten von ihm selbst nicht ausgeführten Ideen Dürers zu wählen; wenn auch, wie sich versteht, mit der Freiheit, was weniger wesent-

lich oder mangelhaft ist in den Formen, und dem Auge nicht zusagt, mit Mäßigung zu verändern. In diesem Zutrauen, scheint es, hat der große Mann die Fülle seiner Entwürfe der Welt hingegeben, gleichsam den Ueberschuß seiner unerschöpflichen Thätigkeit, welcher das, was er bei seiner Gründlichkeit systematisch ausführen konnte, nicht genügen mochte. So angesehen, als eine Sammlung von künstlerischen Gedanken-Fragmenten, ein Vorrath von schöpferischen Kunst-Ideen, und nicht bloß als eine der Farbe beraubte, und also höchst unvollkommne Nachbildung von Gemählden, lassen sich Kupferstiche als eine wesentliche Vorübung und Bedingung der gesammten Kunst, vollkommen rechtfertigen und billigen, und aus diesem Gesichtspunkte müßten wohl wenigstens die seinigen beurtheilt werden, und dann dürften sich auch wohl diejenigen, die hart auf Eisen schraffirt, dem Auge nicht auf dem ersten Eindruck wohlthun können, für den, der es ausführen wollte, durch Angabe alles Wesentlichen vollgültig bewähren. Wie Dürer aber auch in dieser Gattung ausführen konnte, dieß beweist das Blatt vom Hubertus und des Sickingen, der durch den Wald reitet. Hier vermißt man kaum die Farben, man sieht diese Stiche, wenn man anders einen guten Abdruck hat, wie ein gutes Gemählde, nie zu Ende; und wenn sonst das individuell Unerschöpfliche der geistigen Bedeutung und des Charakters nur ein Eigenthum und Vorrecht des alles durchwebenden Farben-Elements zu sein scheint, nicht der körperlichen farblosen Linien; so ist hier gleichsam das Unmögliche geleistet, wie es den größten Meistern gegeben ist, an die äußerste Gränze der Kunst und ihres Gebiethes zu streifen und selbst diese, des Rückweges immer sicher, auf einen Augenblick kühn zu überschreiten. Darum sind jene großen Kunstgestirne eben so gefährlich für ihre schwächeren Nachfolger, die sich leichtsinnig auf eine Bahn begeben, der sie nicht gewachsen sind. Und so hat denn auch Dürer durch sein Beispiel, so wie auch manche der größten Italiener, unschuldigerweise beigetragen zur Verbreitung jenes Grundirrthums der Neuern, der alles verderbenden und für die Anschauung und Theorie nicht minder als für die praktische Ausführung zerrüttenden Trennung von Zeichnung und Colorit. Denn, so wie nach der

Lehre des Sokrates, derjenige, welcher zuerst das Schöne von dem Nützlichen unterschied und trennte, den ersten Grund zur Unsittlichkeit gelegt hat; so wie aus dem einen Grundirrthum des Cartesius, daß er eine absolute Trennung von Geist und Körper annahm, eine ungeheure Kluft zwischen beiden festsetzte, alle nachfolgenden Verwirrungen der Philosophie nothwendig hergekommen sind; so dürfte sich auch wohl jene noch allgemein geltende Trennung der Mahlerei in Zeichnung und Colorit, als Grundquell aller abgeleiteten Irrthümer auf diesem Gebieth, immer mehr bewähren. Dem Dürer ging es übrigens so, wie schon sonst in alten Zeiten manchem Philosophen, der mehr um die Wahrheit als um seinen Ruhm besorgt, da er nicht alles systematisch vollenden konnte, die ganze Fülle seiner Ideen der Welt vertrauungsvoll hingab, dann eine kurze Zeit etwa von einigen seiner Zeitgenossen und Nachfolgern, oft ohne Anerkennung seines Verdienstes benutzt, ja beraubt ward, bis ein schwächeres Geschlecht, unfähig seine Andeutungen auszuführen, ja auch nur zu verstehen, dieselben bald nicht mehr beachtete und völlig vergaß. Wenn ich diese Sammlung von Dürer betrachte und dann an den Schwall von Skizzen und Kupferstichen denke, unter denen wir gegenwärtig leben, so glaube ich den großen Erfinder eines neuen Denksystems vor mir zu sehen, mit dem vollen Feuereifer der ersten Begeisterung und allen den tiefliegenden, vielleicht wahrhaft erhabnen Absichten, und dann den gleich nachfolgenden Secten-Haufen der leichtsinnigen Sophisten und süßlichen Aufklärer, deren Geschwätz wir auch jetzt, für die Kunst wie im bürgerlichen Leben auf allen Märkten vernehmen.

Was mich in Paris besonders an Dürers Sammlung in dem Kupferstich-Cabinet anzog, war die Vorzüglichkeit der Abdrücke. Auch wurden meiner Nachfrage keine andre Gemählde des verehrten Meisters gewährt. Zwar sollen vier große Stücke von Nürnberg hergekommen sein; doch diese sind, wie ein glaubwürdiger Mann mich versichert, gemäß dem Decret über die Versendung der Kunstwerke in fünfzehn große Departementsstädte, schon nach Rennes in der Bretagne deportirt, wo sie wohl schwerlich je das Auge eines deutschen Kunstfreundes wieder sehen wird!

In dem Schlosse zu St. Cloud sah ich mehrere Gemählde wieder, die wir schon im Louvre betrachtet und bewundert hatten: die Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde von Corregio, das herrliche Bildniß Pabst Julius des Zweiten, von Raphael, und mehrere andre. Auch das Bildniß Karl des Achten, von Leonardo, welches unter seine ausgezeichnetesten zu setzen ist; es hat einen einfachen aber hellen Hintergrund, was seltner ist bei alten Bildnissen, und hier sehr gut zu dem hellen, verstandvollen und doch eines Helden nicht unwürdigen Charakter des Gesichts paßt. Die Wahrheit des Bildnisses ist so objectiv und gründlich, als man es von diesem Meister gewohnt ist, und zeichnet sich noch durch eine besondre Klarheit aus; ein Kopf, der ungleich anziehender und ungleich bedeutender ist, als das berühmte Bildniß Franz des Ersten, von dem ich zwei verschiedene Exemplare, eines in der Lucian Buonaparte'schen Sammlung, eines im Restaurationssaale des Louvre sah, die breiten Züge des seltsam häßlichen Gesichts mit den kleinen blinzenden Augen hat selbst Leonardo's Behandlung nicht adeln können. Das wichtigste Gemählde, dem ich hier meine Betrachtung widmen konnte, aber freilich nur während einer bald verschwundnen Stunde, ohne die Beschauung wiederhohlen zu dürfen, ist die berühmte Madonna della Sedia, von Raphael. Die bezaubernde Lieblichkeit dieses Bildes ist allgemein bekannt, da sie selbst in dem Kupferstich wie in so manchen Copien noch unverkennbar ist. Die heil. Jungfrau hat nicht ganz die zarte Lieblichkeit der Maria im Garten von demselben Meister erreicht, noch auch die idealische der großen Mutter Gottes in Dresden; sie steht zwischen beiden Extremen in der Mitte, und ist in dieser Hinsicht der Madonna auf der gepriesenen heil. Familie im Pariser Museum, der Madonna de Foligno, der del Candelabro in der Lucian Buonaparte'schen Sammlung, und der del Impannato im Pallast Luxemburg zu vergleichen. In allen diesen dürfte ungefähr dasselbe Schema zum Grunde liegen; nur möchte die Madonna della Sedia ohne Vergleich die gelungenste sein, und für alle andre gelten können. Ueberhaupt scheint Raphael in Kindern und Köpfen von Alten immer gleich glücklich, unerreichbar und einzig zu sein; in weiblichen Köpfen

hingegen hat er einigemahl die höchste mahlerische Schönheit, sowohl die individuelle, als die idealische erreicht; oft aber sehen wir auch darin mehr ein edles und großes Streben nach einer bestimmten Art von Schönheit, als diese selbst. In dem Christkinde auf der Madonna della Sedia hat der Künstler die Göttlichkeit desselben durch eine ganz ungewöhnliche und beinahe mehr als natürliche Kraftfülle ausdrücken wollen. Doch hat es noch nicht die strenge Hoheit im Blick wie das Christkind auf dem Bilde in Dresden. Es schaut ernst, offen und groß darein, aber die Stellung ist mit Absicht eher knabenhaft nachlässig, mit den Fußzehen spielend. Uebrigens war mir auf diesem Gemählde das Farbengewebe, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf, sehr merkwürdig. Mich dünkt auch in der Farbe und Farbenbehandlung zeigt sich recht deutlich die große Verschiedenheit und Verschiedenartigkeit der vielgestaltigen Kunst dieses reichen Meisters. In vielen Gemählden zeigt er eine entschiedne Vorliebe zu starken Massen eines entschiedenen kräftigen Grün, Roth und Weiß; denselben einfachen großen Grund-Accord der Farbe, auf welchen auch Dante den höhern lichtvollern und farbigern Theil seines unendlichen Gedichts ausdrücklich gründet. In andern Gemählden, wie in der Gärtnerin und in der Madonna der Lucian'schen Sammlung ist die lieblichste frischeste Carnation das Herrschende, von lauter Helligkeit und Heiterkeit umgeben. In noch andern, wie im Johannes zu Düsseldorf, so weit man von diesem nach den Veränderungen, welche die Zeit darin gemacht haben mag, noch urtheilen darf, und wenn er anders wirklich für ächt Raphaelisch gelten kann; ferner in dem Engel Michael zu Paris und in der Transfiguration, so wie in mehrern andern Bildern, sucht er mehr die dunkeln Schatten, die Verschmelzung und Gegensätze des Dunkeln und Hellen, die kleinern Massen nicht so frischer Farbe, unter denen auch den blauen eine große Stelle eingeräumt wird, wie solches in der spätern italienischen Schule anfing herrschend zu werden. Der durchaus hellbraune Ton des nicht fertig gewordenen Bildes zu Brüssel, würde doch auch wohl bei weiter ausgeführter Vollendung geblieben sein; und die Madonna della Sedia endlich, hat noch einen ganz andern Farben-

charakter, den ich als den vielfarbigen, oder bunten bezeichnen würde, wenn man dieses Wort in einer edleren Bedeutung zu nehmen gewohnt wäre. Es zeigt sich hier wieder mehr Neigung zum Grünen, Rothen und Hellen, aber nicht in breiten Massen, vielmehr so wie auf einem köstlichen Teppich, die bedeutendsten und freudigsten Farben nicht in großen Parthien sich gegen einander stellen und ordnen, sondern in zarten Kränzen und Blüthen, in feinen und zierlichen Wendungen sich vielfach durchschlingen und kunstreich verweben, so daß jeden Sinnbegabten mit dem Begriff der wahren Pracht zugleich das Gefühl der herrlichsten Fülle und Freude durchdringen muß. Wer die Madonna della Sedia und die Gärtnerin sehen, und noch behaupten oder glauben kann, Raphael sei ein schlechter Colorist gewesen, dessen Augen und Sinne müssen nicht die empfindlichsten sein. Uebrigens sind die allgemeinen Aeußerungen über Raphael, die hier vorkommen, durchaus mit der Einschränkung zu verstehen, daß sie sich nicht auf die Frescobilder in Rom, sondern nur auf die Oelgemählde beziehen, von denen ich die meisten und anerkannt wichtigsten zu sehen Gelegenheit hatte. Die Madonna della Sedia ist übrigens dem einfachen Gegenstande nach, indem es uns die Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem linken Arm, das Haupt sanft dagegen geneigt, ganz ohne weiteren Schmuck und Umgebung, als den anbetenden kleinen Johannes zeigt, den ältesten Marienbildern, die gerade nur dasselbe darstellen, auffallend nah verwandt; und es ist der Bemerkung nicht unwerth, daß grade das Lieblichste der neuern Kunstblüthe und geschmückteren Ausbildung mit der schlichten Einfalt und Schönheit des ältesten Anfangs so nah zusammen trifft. So wie nun dieses Bild der Lieblichkeit nebst der holden Gärtnerin, an der Gränze zu stehen scheint zwischen zwei großen Epochen in Raphaels Kunstgeschichte, so wie es uns die fromme Innigkeit und Liebe seiner Jugend in aller Entfaltung und Schmuckesfülle seiner blühendern, reifen und reichsten Zeit darstellt, da er hingegen späterhin dem glänzenden Meteor Michael Angelo's und der Antike nachfolgend, den Weg der frommen Liebe mehr verlassen hat; so vereinigt auch das wunderbare und herrliche Bild von der heil. Cäcilia die eigen=

thümlichen Schönheiten seiner verschiedenen Lebensstufen, zu einem vollen Einklang hinreißender Begeisterung. Auch in Rücksicht des Farbenreichthums und der Gewänderpracht, könnte man die heil. Cäcilia mit der Madonna della Sedia zusammen stellen. Dieß und die äußerst sorgfältige Ausführung, sind denn wohl die Ursache, daß die in Dresden befindliche, sonst vielleicht verdienstliche und lobenswerthe, alte Copie dieses Bildes, im Eindruck so unendlich weit hinter dem Original zurücksteht, weiter als andre gute Nachbildungen. Das herrschende Motiv in dem Bilde der heil. Cäcilia ist das hinreißende Gefühl der innigsten Andacht, die im irdischen Herzen nicht mehr Raum findend, in Gesänge ausbricht; so wie man auch wohl auf großen Anbetungsbildern des Perugino alles in eine fromme Begeisterung hinschmelzen sieht. Aber da ist es eine stille Andacht, wie die feierlichen langgezogenen Töne alter Kirchenhymnen; in Raphaels Bilde ist die Beziehung auf Musik noch bestimmter, und es ist die ganze geheimnißvolle Tiefe und Wunderfülle dieser magischen Kunst andeutend hier entfaltet. Der tiefsinnig in sich versunkne Paulus, mit dem gewaltigen Schwert zur Linken, erinnert uns an jene alte Kraft der Melodien, welche Thiere bezähmen und Felsen bewegen konnte, aber den Menschensinn zerreißen, den Geist und die Seele durchschneidend; die harmonische Hoheit der gegenüberstehenden Magdalena, deren vollendete Schönheit in den nach dem Beschauer gewendeten Gesichtszügen der Dresdner Madonna auffallend ähnlich ist, erinnert uns an den holden Einklang der in ewigem Frieden beseligten Geister, welcher in den Zaubertönen der irdischen Musik zwar schwächer, doch aber noch vernehmlich wiederklingt. Die Seele der in der Mitte stehenden, lobpreisenden Cäcilia ergießt sich in einen Strahl grade aufwärts, der verklärte Ton dem himmlischen Lichte entgegen; durch die beiden andern Nebenfiguren, welche den Raum zwischen jenen drei Hauptfiguren ausfüllen, rundet sich das Ganze zum vollen ununterbrochnen Chor. Der kindliche Kreis der kleinen, ganz oben in Wolken schwebenden Englein, ist gleichsam der himmlische Wiederschein und Nachhall des großen Chors. Der klare Vorgrund und die verschiedenen zerstreut umherliegenden Instrumente stellen uns die ganze

mannichfaltige wunderbare Welt der Klänge und Töne vor, auf deren Boden das kunstreiche Gebäude des heiligen Gesanges ruht und sich aus ihm erhebt. Der Sinn, die Seele des Gemählde ist durchaus gefühlvoll, ganz begeistert und musikalisch; die Ausführung im höchsten Grade objectiv und gründlich.

Ungeachtet aber hier der Gegenstand selbst eine Veranlassung dazu enthalten konnte, so herrscht doch in diesem wunderherrlichen Gemählde nicht bloß jene schwebende Anmuth und seelenvolle Begeisterung, welche bei den musikalischen Gefühlsmahlern das vornehmste ist; sondern es tritt vielmehr die hohe Poesie, welche diesen gebornen Dichter und Ersten unter den Mahlern, vor allen andern, welche bloß Mahler sind, auszeichnet, grade in diesem Gemählde am hellsten und in voller Herrlichkeit hervor. Es ist die klare Begeisterung, welche den Verstand zugleich mit der Fantasie durchstrahlt; zwar hoch beflügelt, mit dem glänzenden Sternenbande geziert, und von hohen Lorbeern umkrönt, so wie Raphael dieselbe Poesie im Saale der Disputa abgebildet hat, ganz „im Anhauche der Gottheit;" zugleich aber nahe befreundet mit jenen andern umgebenden Gestalten, mit der Erkenntniß der Natur, oder der Philosophie in ihrem Sternenmantel, dem bunten Gewande voll Thiergestalten, und der übrigen Fülle lebendiger Symbolik; so wie auch der Theologie oder Wissenschaft der göttlichen Dinge, und dem rechten Gleichmaaß in der Wagschale der einsichtsvollen Gerechtigkeit. Aber nicht bloß der göttliche Anhauch des Parnaß, oder einer heidnischen Muse und bloß spielend in Bildern dichtender Fantasie war die Quelle, welche den Raphael begeisterte und der die Poesie seiner Gemählde entquoll; sondern das Licht der Wahrheit war über ihn ausgegossen, und alle Seligkeiten und Geheimnisse des Himmels standen offen vor ihm, daß er sie nachbilden sollte in Farben und Bildern, zur Verherrlichung der Kirche und des göttlichen Glaubens. Verschwenderisch ausgeschüttet, obwohl in klarster Gestaltung geordnet, steht diese mahlerische Poesie, in der Krone seiner Werke, in der Disputa, den ganzen Himmel umfassend, vor uns; und deutet uns erst recht die hohe Bestimmung des Raphael selbst und der katholischen Kunst überhaupt, welche er zu vollenden und auf den Gipfel der Voll-

kommenheit zu bringen, berufen und gesendet war. Dazu war ihm die Fülle der Gaben und Gnaden verliehen; alles gelang dem Beglückten wie von selbst, der schon als Jüngling die erfahrensten Meister, wie ein Wunder der Natur, überflügelte. Es ist nicht bloß, daß er den frommen Sinn der älteren Mahler, wie eines Angelico oder Perugino, mit aller Blüthe der Kunst und dem Gipfel der Bildung zu vereinigen wußte; sondern wenn je ein Mahler nicht bloß himmlisch begeistert, sondern göttlich erleuchtet genannt werden darf, so war es Raphael. Was wäre diesem Sterblichen, möchte man wohl fragen, der in so kurzem Leben so Unerreichbares vollendet hat, nicht noch alles zu erreichen möglich gewesen, auf welche kaum noch denkbare Stufe der Vollkommenheit würde er die Kunst nicht geführt haben, wenn ihm die Natur zu ihren übrigen Gaben ein Greisenalter zugemessen hätte, wie so manchen andern seiner Zeitgenossen unter den Meistern der Kunst! Erwägen wir aber nun genauer das traurige Geschick seines frühen Todes, so ergreift uns die innigste Rührung, und ein ernster Gedanke löst uns das beklagenswerthe Räthsel seiner unterbrochnen Laufbahn. Denn eben weil er das himmlische Feuer in dem anvertrauten Krystall, auch im Leben nicht sorgsam genug bewahrte, und damit er nicht etwa in der Kunst selbst die zarte Gränze der himmlischen Schönheit verlieren und verletzen möchte, ward das Gefäß zurückgenommen und der Faden abgerissen; und mit ihm, der sie hatte vollenden sollen, blieb die Blume der christlichen Kunst, mitten in ihrer vollsten Entfaltung, unvollkommen und halb entblättert stehen.

In dem Pallaste Luxemburg ist gegenwärtig eine Gemähldesammlung aufgestellt und eröffnet worden, welche dem damahligen Senate der Franzosen eigen sein soll. Außer vielen andern modernen Gemählden, ist ein Saal fast ganz ausgefüllt mit Stücken von Rubens, welche die Geschichte der Maria von Medicis in einer Reihe allegorisch darstellen. Leicht können diese Bilder den Vorzug verdienen vor denen desselben Meisters auf der großen Sammlung im Louvre, wenigstens in Rücksicht des Strebens nach erfinderischen Ideen. Aber sie sind sehr schlecht erhalten, und wer es für nothwendig hält, um das Ganze der Kunstentwicklung,

selbst mit allen merkwürdigen Verirrungen, die dazu gehören, vollständig verstehen zu können, sich auch von der Manier dieses Mahlers einen Begriff zu verschaffen, der müßte sich doch wohl einzig an die Düsseldorfer Gallerie halten. Eine Reihe von Bildern des Le Sueur, in kleinem Verhältniß die Geschichte des heil. Bruno darstellend, zeichnet sich, wie dieser Künstler überhaupt in der französischen Schule, sehr vortheilhaft aus; da ist nicht die sinnverwirrende Prahlerei des Le Brün *), die gesuchte Schulgelehrsamkeit des Poussin; man bemerkt Gefühl, Gefühl für Farbe sogar, und überhaupt etwas Seelenvolles. Aber doch ist alles nach Art der französischen Schule, wo sie nicht theatralisch auffallend und übertrieben ist, und das stille Sinnige, zur Abwechslung, als Gegensatz jener gewöhnlich vorherrschenden Weise, sucht, eher matt in Umriß und Farbe. Man kann sich der Theilnahme nicht erwehren mit dem liebenswürdigen Geiste der von wahrer gründlicher Bildung entfernt, mitten unter lauter Eitelkeiten eine flache Außenseite gewinnen, und nach seinem innern bessern Streben, eigentlich verloren gehen mußte; aber freilich ist

*) Zum neuen Beweise, welche hohe Vortrefflichkeit, ein an sich durchaus manierirter Mahler, der aber von Natur mit einem großen Talente begabt ist, oft in einem einzelnen Werke erreichen kann, wenn er durch irgend einen Umstand veranlaßt wird, seine gewohnte Sphäre zu verlassen und aus seiner Manier herauszugehen, kann ein großes Familiengemählde der in der Kunstgeschichte wohl bekannten Köllnischen Familie Jabach von Le Brün dienen, welches ich zu Kölln im Jahre 1818 bei den Herren de Groote zu sehen Gelegenheit hatte. Wahrscheinlich hatte sich der französische Meister bei diesem Gegenstande absichtlich vorgenommen, die einfache, schlichte Art und treue Wahrheit der besten Niederländer zu befolgen und zum Vorbilde zu nehmen; oder es hat ihn auch der Gegenstand selbst dahin geleitet. Bewundern muß man aber das Talent, mit dem er dieses ausgeführt, und wie er sich die mahlerische Wahrheit, als ob es auch nur eine andre, ihm sonst fremde Manier wäre, in diesem Einen Gemählde zu eigen zu machen gewußt hat; wobei ihm sein sonstiger Hang, in das Große zu gehen, eher zu Statten kam, als hinderlich war, indem nun grade aus dieser Mischung mit der einfachen niederländischen Wahrheit eine ganz eigenthümliche Vortrefflichkeit entstanden ist.

es kein Kunstgefühl, was man empfindet, sondern nur ein menschliches Mitgefühl, wie es etwa auch die dichterische Liebenswürdigkeit des Racine uns einflößt, mit welchem Le Sueur eine auffallende Familien-Aehnlichkeit zu haben scheint. Und so ist denn auch von den einzelnen Bildern nicht weiter viel zu sagen.

Von altitalienischen Gemählden bemerkte ich nur zwei in dieser Sammlung. Eine Danae, von Titian; diese hing aber so hoch und ungünstig, daß ich nichts davon sagen darf. Ferner die Madonna dell' Impannato, von Raphael; auffallend ist darin das ganz übertrieben hohe Alter der heil. Elisabeth; vielleicht ist es Portrait; denn auch auf der heil. Familie zu Düsseldorf fand ich es fast ganz gleichend wieder. Die Gestalt der Maria ist ungefähr nach demselben Schema entworfen, wie die von Foligno, und auf der heil. Familie des Louvre. Das Bild nimmt in der Reihe der Madonnen des Raphael immer eine bedeutende Stelle ein, und hat unstreitig viel Verdienstliches. Es ist bei der gewaltigen, und eigentlich immer noch fortgehenden Dislocation so vieler der wichtigsten Kunstwerke manchem Freunde derselben vielleicht nicht unangenehm, gelegentlich Nachricht zu finden, wo sie hingerathen und wo sie jetzt zu sehen sind; in dieser Rücksicht glauben wir uns auch eine kurze Anführung solcher altitalienischer Bilder verstatten zu dürfen, welche für die eigne Betrachtung nicht so fruchtbar waren, als andre, oder von denen in andern deutschen Beurtheilungen schon hinlänglich die Rede gewesen ist.

Die altfranzösischen Denkmahle, welche aus allen zerstörten Kirchen und Klöstern in Trümmern herausgerissen und halb vernichtet oder verstümmelt, dann aber wieder mit rettender Vorsorge gesammelt und in dem kleinen Augustiner-Kloster in chronologischer Ordnung aufgestellt wurden, und von denen Lenoir einen sehr ausführlichen und vortrefflichen Katalog gegeben hat, zeigen wenigstens in mehreren der auffallendsten Beispiele mit der größten Anschaulichkeit, was die Kunst, besonders die Sculptur, nicht sein sollte. Schwerlich würde man es sich denken können, wenn man es nicht vor Augen sähe, wie weit, und daß eine noch menschliche Fantasie wirklich so

weit verirren könnte, als es vielen der französischen Bildner in treuer Nachahmung bekleideter, oder gar nackter auf ihren Särgen ausgestreckt liegender Leichname, oder der im modernsten Geschmack gekleideten, umher knienden Damen und Herren, wie wir hier sehen, widerfahren ist. Manche den gothischen Kirchen entrißne Steinbildnisse der alten fränkischen Könige aus der früheren Zeit, würden für die Geschichte der christlichen Baukunst im Mittelalter wohl eine nähere Untersuchung verdienen. Auch machen einige Alterthümer der Mahlerei, diese Sammlung bemerkenswerth. Das älteste ist wohl ein russisches Marienbild, welches in der That aus der frühesten Zeit zu sein scheint. Da bei den griechischen Christen insonderheit, die Priester selbst die Mahlerkunst zu üben pflegten, so darf es um so weniger befremden, daß mit dem Christenthum zugleich auch die griechische Mahlerei zu den Moscoviten gelangt sei. So befinden sich auch drei zusammengehörige kleine Miniaturbilder, Gott Vater mit einigen Nebenfiguren vorstellend, von russischer Arbeit, aber ziemlich im griechischen Styl, aus den ältesten Zeiten des Christenthums, in der Antiquitätensammlung der Nationalbibliothek. Das Marienbild unter den altfranzösischen Denkmahlen, Nr. 8, S. 101 des Katalogs, ist fast in Lebensgröße und hat ziemlich gelitten; eine fremde Nationalgestalt und Gesichtsbildung ist, in dem Christkinde besonders, unverkennbar, und sogar sehr auffallend. Desto merkwürdiger ist es, daß das Gesicht der heil. Jungfrau, dem Schema nach, so vielen andern gleicht, welche bei so ganz andern, sehr entfernten Völkern gleichfalls in den ältesten Zeiten, fast eben so entworfen wurden; dasselbe länglichte Gesicht, die gleiche Regelmäßigkeit der Züge, kleiner Mund, hohe Stirn, Senkung des Hauptes und des Blickes auf die Seite nach dem Kinde. Auf der Brust, und auf dem das Haupt umgebenden Gewande über der Stirn, ist ein Stern gebildet, vermuthlich nach der in alten Kirchenliedern üblichen Benennung der heil. Jungfrau, als Morgenstern oder Meeresstern. Man dürfte dieß für ein allgemeines Kennzeichen der älteren Marienbilder halten; denn ich fand es auch auf einem unstreitig sehr alten, das aus der Kirche St. Luigi in Rom,

wo sich unter manchen mittelmäßigen Bildern auch viele sehr merkwürdige Alterthümer befunden haben müssen, nach Paris gekommen ist, und welches ich im Restaurationssaale des Louvre sah.

Ferner sind in jener Sammlung der altfranzösischen Denkmahle mehrere, nicht blos durch ihr Alterthum, sondern auch durch ihre Vortrefflichkeit merkwürdige Glasgemählde aufbewahrt. Unter die schönsten gehören wohl, eine heilige Veronica mit dem Schweißtuche auf Christi Hingang zum Kreuz, und der englische Gruß, Nr. 16 und 18, S. 298; beide alt, der Zeit und auch dem Style nach, und beide den schönsten und vollendetsten Oelgemählden an die Seite zu setzen, vorzüglich der englische Gruß. Besonders auffallend und wohlthuend war mir die Farbenbehandlung; die Mitte ganz hell und licht; die großen Massen von blendend starkem Blau und Roth, umgeben nur den mittleren Theil, der dadurch auf das schönste ausgezeichnet wurde. Noch mehr aber war mir die Farbenwirkung an einem großen Ecce Homo, von Dürer, merkwürdig. Wie es entworfen sei, kann man sich leicht denken, da er diesen und die damit verwandten Gegenstände in Oelgemählden und Zeichnungen so vorzüglich oft variirt hat; der leidende Erlöser von der höchsten sittlichen Schönheit, die höhnenden Krieger-Caricaturen von Bosheit und Rohheit, aber Caricaturen von einer unergründlich tiefen Bedeutsamkeit. Es mag diese Behandlung des so oft von ihm gewählten Gegenstandes nicht unter die schlechtesten von Dürer gehören; aber die alles übersteigende Wirkung, welche es macht, rührt doch wohl größtentheils mit von der brennenden Farbenkraft her, worin keine andre Art es der Glasmahlerei gleich thun kann. So wie die grellen Dissonanzen in der Musik von großen Meistern oft zum Ausdruck der höchsten, fast an Verzweiflung gränzenden Leidenschaft mit größter Bedeutsamkeit benutzt worden sind, so dürften die beinah schreienden Farben der Glasmahlerei vorzüglich geschickt sein, die ganze Tiefe der höchsten Leiden und Leidensgeschichten mit voller Gewalt in Auge und Herz der Beschauer einzudrücken; versteht sich, wenn die Dimensionen des Gemähldes, und der Standort des Anschauens ungefähr sind, wie bei großen

Werken in Oelfarbe. Wo im Chor altgothischer Kirchen die schmalen Fenster in eine dem Auge fast unermeßliche Höhe hinaufsteigen, ist dann kaum noch eine Wirkung wie von einem einzelnen Gemählde möglich; da wirken die Glasmahlereien nur wie Teppiche von bunten Krystallen gewebt, wie eine durchsichtige Mosaik der hellschimmerndsten Edelsteine, in großen Parthien auf's kühnste durch einander geworfen, wo der Himmel durch die höchste Farbenpracht der Erde wie in lichten Flammen hereinbricht. Sie wirken auf diese Weise im Ganzen und in Masse, wenn gleich selten und nur bei gewissen bestimmten Beleuchtungen jedes Einzelne ganz deutlich unterschieden werden kann. Vortreffliche Glasmahlereien der Art sah ich in der schönen, unvollendet gebliebenen gothischen Kirche St. Gudula zu Brüssel, und sehr viele zu Köln. Paris ist nicht besonders reich daran. Die Kirche Notre Dame, das einzige Gebäude daselbst, was als ein wahrhaftes Kunstwerk der Architektur betrachtet werden kann, aber ungünstig und niedrig gelegen, nicht fertig gebaut, und inwendig durch moderne Abrundung der Säulen sehr verschimpft worden ist, was freilich durch die aus der Schreckenszeit herrührenden Verstümmelungen nothwendig geworden war, enthält keine bedeutende Verzierungen der Art. Einige bessere finden sich in den obern Fenstern der Kirche St. Sulpice; besonders ein heil. Dionysius mit dem Haupte in der Hand, fiel mir auf, und ein Kelch mit der Hostie in einer Glorie oben darüber.

Unstreitig ist die Glasmahlerei eine eigne bestimmte Gattung der Mahlerkunst. Es ist ein ganz falsches Princip und irriger Grund der Eintheilung für die Mahlerei, wie mehr oder weniger für jede materielle und unmittelbar in der Materie bildende und darstellende Kunst, wenn man dabei die Verschiedenheit der dargestellten Gegenstände zum Grunde legt. Denn diese sind ja in der vollständigen wahrhaften Kunstdarstellung nur Mittel und Zeichen oder Bilder; Zweck aber und Ziel des Ganzen ist die Bedeutung, der in jenen Bildern oder Zeichen verborgne höhere Sinn, den man auch wohl den geistigen Gegenstand nennen mag. So haben wir schon früher gezeigt wie das Portrait, die Landschaft, das Blumenstück, Stillleben, die Caricatur, erst durch ei-

nen bedeutsamen und großen Gebrauch in dem sogenannten historischen Gemählde, welches man wohl schicklicher das vollständige oder das symbolische nennen könnte, wenn es als das einzige wahrhaft und mit Recht so zu nennende Gemählde nicht noch besser aller speciellen Bezeichnung entbehrte, ihren vollen Sinn und ihre ganze Wirkung erhalten, erst da an der rechten Stelle das sind und werden, was sie sein können und sollen. Wir haben also gezeigt, daß diese sogenannten Arten der Mahlerei, wenn gleich in den Studien des Künstlers manchmahl sich trennen darf, was im vollendeten Werke vereint sein soll, eigentlich keine sind, sondern nur Theile und Glieder; und eben dieß ließe sich leicht auf die noch übrigen sein sollenden Gattungen, der Schlachtgemählde, Miniaturbilder, Conversationsstücke u. s. w. ausdehnen. In der materiellen und unmittelbar in einem körperlichen Stoff bildenden und arbeitenden Kunst, sind die äußern materiellen Bedingungen natürlicherweise die bestimmendsten. Der Ort zum Beispiel ist von der größten Wichtigkeit und wäre schon ein weit besserer Grund der Eintheilung, als die Gattungsverschiedenheit der gewählten Gegenstände. Ein jedes gute Gemählde soll für einen bestimmten Ort gemahlt sein, und die meisten alten sind es auch; etwas andres ist ein Altargemählde, etwas andres die Darstellungen, welche den Umgang des Chors zu verzieren bestimmt sind; etwas andres ein Gemählde im Refectorium eines Klosters, oder in der Zelle. Bei den guten alten Mahlern unterscheidet sich dieß leicht; ja auch das Bild, was für den Hauptaltar bestimmt ist, oder für den kleineren Nebenaltar, unterscheidet sich bei solchen nicht durch die Größe allein, sondern auch in der Behandlungsart; so das mittlere Hauptstück, und die begleitenden Gemählde der beiden Seitenflügel, endlich das innere und das äußere Gemählde derselbigen. Auch in der Natur giebt es kein Gebilde, das in unbestimmter Allgemeinheit vorhanden und wirklich sein könnte; und so ist auch jedes Werk der sinnlichen Kunst an eine bestimmte Stelle gebunden, oder würde, wenn es in diesem Stücke der größern Freiheit der Poesie nachstreben wollte, nur in das Leere und Unwirksame verschweben. Weit wichtiger aber noch ist die Verschiedenheit der Materie in der Mahlerei; und wie

die wundervollen Verzierungen gothischer Baukunst nur im zarten Sandstein, griechische Bildnerei nur im weichen Marmor möglich, für den ägyptischen Riesenstyl aber Granit und Basalt durchaus am günstigsten sein dürften, so ist es auch der verschiedene Stoff auf dem und mit dem gemahlt wird, allein, welcher wahrhaft verschiedene Gattungen hervorbringt, wie Oelmahlerei, Glasmahlerei, Alfresco; weil diese Verschiedenheit der Materie, wenn der Künstler alles Ungünstige, was sie hat, vermeiden, alles Günstige aber, was sie ihm darbietet, benutzen will, die äußern Gegenstände mögen sein, welche sie wollen, eine totale Verschiedenheit der Behandlungsart erheischt und mit sich führt.

Nach dieser kleinen Abschweifung kehren wir zurück zu der Aufzählung merkwürdiger alter Gemählde, wo wir zuerst noch einiges nachhohlen wollen, was in den vorigen Sendungen versäumt worden ist. In der Nachricht von der Lucian Bonaparte'schen Sammlung, die nun nach Rom abgeführt worden, ist eine merkwürdige Grablegung des Giorgione in Proportion, übergangen. Ein kleines Bild, aber von großem Werth. Der dunkelgrüne Vorgrund aus sorgfältig nachgebildeten Kräutern dicht gewebt, das Portraitmäßige der Köpfe, das Natürliche und Kecke der Stellungen, das Costüm ganz in den damahligen venetianischen Trachten, hier und da vielleicht mit einigen fantastischen Einmischungen; alles das erinnert an die niederländische Schule, aber an den alten großen Styl derselben; und auch dieses Bild athmet etwas Freies, Herzhaftes, redlich Gemeintes und Großartiges. Es ist eines der gründlichsten venetianischen Bilder, die ich sah.

Im Restaurationssaale des Louvre hatte ich Gelegenheit, mehrere berühmte und schöne Gemählde zu sehen, aber nur einigen der wichtigsten konnte ich eine genaue und wiederhohlte Betrachtung widmen. Auch einige der vorzüglichsten wurden meinem Auge zu schnell wieder entrückt, wie eine herrliche lilienbekränzte heilige Katharina, von Leonardo da Vinci. Eine Reihe von Köpfen der Apostel, klein auf Goldgrund, noch mit rothdurchscheinender Gesichtsfarbe, aus der Kirche S. Luigi in Rom, erinnert an die ältesten Zeiten der christlichen Mahlerei im griechischen Styl.

Ein Anblick der noch kindlich einfältigen Kunst, welcher für den nachdenkenden Beschauer immer viel Anziehendes, viel Belehrendes und wiederum auch Rührendes hat. Das entgegenstehende Extrem neuerer Kunstausbildung oder Entartung zeigten die drei Parzen, angeblich von Michael Angelo, wo alle Kraft der Zeichnung aufgeboten ist, um die abscheulichste Häßlichkeit recht anschaulich zu machen; in welcher Absicht, in welchem Sinn, das ist nicht ganz klar.

Ein großes Gemählde des Titian von der Antiope, werden diejenigen, welche den Hauptvorzug dieses Mahlers in die lieblichste Carnation und in die Darstellung nackter Reize setzen, leicht als das schönste wenigstens von denen gelten lassen, die sich von diesem Meister in Paris befinden. Die weite, helle, freudige Landschaft, die Nebenfiguren und ihre Trachten, Jäger und Jagdhunde, der auf die Begierde deutende Hirsch, der lechzend aus dem Flusse trinkt; alles das ist so, wie es sich auf den guten, ja auf den besten Bildern Titians findet; nur der in einen Faun verkleidete Jupiter könnte etwas gar zu faunisch scheinen. Aber alles dieß bemerkt man nur wenig, so ganz wird das Auge gefesselt an die mitten im Vorgrunde ausgestreckt liegende schlummernde Schöne; das leichtverhüllende Gewand ist von allen den Reizen zum Theil weggehoben, die es am meisten verbergen sollte; nichts ist zarter und lüsterner zugleich, als dieser nackte Leib, diese zierlichen und doch völligen Glieder, dieser warme Schmelz der feinsten Haut, es müßte denn der üppig aufblühende, lächelnde Mund sein, das verrätherische Erröthen der Wangen, das Halbgeöffnete der Augen, als läge sie nur in verstelltem Schlummer, oder als wäre ihre Einbildung von einem wollüstigen Traume so eben überwältigt und durchdrungen. Sie ruht mit dem Haupte auf dem nachläßig untergeschlungenen rechten Arm, so daß die ganze vordere Seite sich desto freier ausdehnt, und die Achsel sichtbar ist. Die jetzigen Künstler, welche sich so gern in das Antikische verirren und die nackten Formen der Sculptur auch in ihre steinernen Gemählde übertragen möchten, könnten hieran lernen, wie die großen alten Mahler, wenn einmahl solche heidnische Gegenstände behandelt werden sollen, die sinnliche Schön-

heit in allem Zauber der Farbe und blühender Anmuth darzustellen wußten, wobei die ersten unter ihnen, wie Raphael oder selbst Titian, fast nie die zarte Schönheitslinie des Schicklichen überschritten haben. Indessen bleibt hier immer ein wesentlicher Unterschied zwischen der Sculptur, welche von Natur aus auf die reine, mithin unverhüllte Form ausgeht, wo auch das Nackte ein gesundes Auge nie verletzen kann, und zwischen der Mahlerei, welche ihrem innersten Wesen nach, eine reizend verhüllende und zart andeutende Kunst ist und sein soll; indem ihr der magische Farbenschleier eben dazu gegeben worden, nicht aber um mit dem Zauber einer täuschenden Carnation an wollüstigen Gestalten, durch das Auge der Fantasie auch das mitfühlende Blut zu entzünden und dadurch selbst allen künstlerischen Eindruck aufzuheben.

Es ist merkwürdig, wie die großen italienischen Künstler, wenn sie, wie in Nebenwerken zur Erhohlung nicht selten geschah, Gegenstände der griechischen Fabelwelt und dieses Ideenkreises behandelten, alle immer entweder auf eine zierliche, leichte, gedankenreiche, doch nicht eben sehr tiefsinnige Allegorie ausgingen, oder aber auf die eben bezeichnete Weise nach dem höchsten Reiz der sinnlichen Schönheit strebten. Ihr Verfahren zeigt von einem sehr richtigen Instinkt; denn wenn man etwa noch die bald erschöpfte Gattung festlicher Aufzüge dazu nimmt, so dürften das ungefähr alle Wege sein, welche die griechische Mythologie dem Mahler darbietet, für den sie gewiß ungleich weniger ergiebig ist, als für den Bildhauer. Zwar giebt es wohl einzelne Fälle, wo der neuere Künstler in einen Gegenstand der alten Mythologie, einen höheren geistigen, ja sogar christlichen Sinn ohne Zwang hineinlegen kann. So hat Giulio Romano in dem Frescogemählde zu Mantua den Sturz der Giganten höchst dichterisch, und besonders in den beiden Elementen des überfluthenden Gewässers und des mit Felsenstücken und Tempelruinen durchwebten Erduntergangs wunderbar groß und erhaben behandelt; wobei der Anblick des niedergeschleuderten titanischen Uebermuthes, indem einige von diesen Riesennaturen der Urwelt dem Verderben starrsinnig entgegentrotzen, oder dumpf in die Zerstörung hinsinken, während

andre mit ungewohnter Hand zu beten versuchen, einen allerdings christlich erhabenen Eindruck hinterläßt. Aber die mythologischen Gegenstände, welche einer solchen, höher stellenden, und tiefer deutenden Behandlung fähig sind, so wie diese großartige künstlerische Auffassung selbst, gehören zu den äußerst seltnen Ausnahmen. Nach so schönen und so tiefbedeutenden Symbolen der höchsten Liebe und Lieblichkeit aber, der seligen sowohl, als der leidenden, wie die neuere Kunst besitzt, möchten wir uns in der alten Götterlehre wohl vergeblich umsehen; aus dem einfachen Grunde, weil dieses geistige Wesen ganz und gar nicht in ihrem Streben oder Character lag. Selbst die schöne Fabel der Psyche, so wie sie Raphael verherrlichte, hat mehr Anmuth als Tiefe; und doch gehört sie in ihrer Ausbildung schon mehr der Philosophie an und steht als Ausnahme einer rein geistigen Dichtung fast allein in der alten Götterlehre; deren Mittelpunkt und inneres Wesen im Ganzen nun einmahl nichts andres ist, als die Fülle des Lebens und der Lust, in der sinnlichsten Anmuth und Trunkenheit, in unverhüllter Kraft und vollem Entwicklungsspiele. Sind ihre bildlichen Darstellungen ernst und mit Tiefe aufgefaßt, so haben sie mehr oder weniger Bezug auf die höchsten Momente und was der Gipfel aller Gebilde und alles Lebens ist; es sei nun in der höchsten Körperentfaltung des furchtbarsten Heldenkampfes oder in der Vollendung und unverhüllten Darstellung der schönsten sinnlichen Form; und mehrentheils, wie in den größten und gelungensten Werken der Antike, in Verbindung von beiden, Leben und Tod, Schrecken und Lust kühn zusammenstellend. Wo sie sich nur auf der Oberfläche halten, kann es freilich nichts geben, als eine leicht verständliche und verständige Darstellung ohne tiefere Bedeutung; die höhere Kunst der Alten aber ging fast allemahl auf jenes Geheimniß der Natur und die unendliche Fülle des Lebens. Die Mythologie, ja selbst die Religion der Alten war nun einmahl durchaus sinnlich und materiell; begeisterte, trunkene Anbetung der unendlichen Lebenskraft und Naturfülle; allein beschränkt und gezügelt von dem bloß menschlichen Gesetz einer aus Erfahrung gereiften Mäßigung und Verständigkeit. Die italienischen Mahler der alten Schule dürften also weiter

nicht zu tadeln sein, daß sie ihre griechischen Gegenstände lieber aus den Ovidischen Metamorphosen, und was damit verwandt ist, nahmen, als aus den Homerischen Dichtungen; und wollte man, um einer liebevollen Vielseitigkeit nichts zu vergeben, Gegenstände der alten Fabel gleichsam als eine erheiternde Episode, neben der ernsten und höheren Mahlerei doch auch gelten lassen, so vergesse man ja die Duldung nicht, welche die reizenden Darstellungen des in den Zauber der Anmuth versunknen Mahlers dann wohl in Anspruch nehmen möchten.

Es entsteht nur im Allgemeinen die Frage, inwiefern es für den neuern Mahler rathsam, für den christlichen Künstler insbesondre erlaubt sei, solche Gegenstände der sinnlichen Schönheit überhaupt zur Nachbildung zu wählen, oder in das Ganze seiner Darstellung einzuflechten. An und für sich betrachtet, ist die bildende Kunst, höchst geistig zwar in ihrer Bedeutung, doch zugleich auch eine der sinnlichen Erscheinung zugewandte Kunst, und wenn man ihr diese blühende Anmuth der jugendlichen Reize versagen oder sie von ihr ausschließen wollte; so würde man durch eine solche übertrieben ängstliche Strenge den freien Spielraum der Kunst zu eng beschränken und sie durch diese Veraubung an einem wesentlichen Theile vernichten. Das eigenthümliche Ziel der Kunst ist freilich allein das Schöne, und auf dieses bleibt sie immer zunächst gerichtet. So wie nun aber die bildende Kunst von der einen Seite an das Heilige der Andacht sich dienend anschließt, in allen kirchlichen Darstellungen und Gemählden; so wie sie auf der andern Seite auch das Nützliche, als den nächsten Zweck des Handwerks, durch das Schöne zu veredeln und zu erheben trachtet, in mannichfacher Verzierung der Wohngebäude, Zimmer und edleren Hausgeräthe; so bleibt sie immer als eine, die materielle Erscheinung darstellende, das körperliche Leben nachbildende Kunst, auch jenem Reize der blühenden Gestalt nahe verwandt, und man darf das Element der sinnlichen Schönheit, wenn gleich es dem höheren Geistigen jederzeit untergeordnet bleiben soll, durchaus nicht von ihrem Umkreise ausschließen. Es kann schwerlich jemand für einen vollendeten Mahler gelten, der nicht auch den nackten Körper und die blühende

Carnation darzustellen versteht. Nur ist für den Mahler hier, nebst jener ersten Bedingung der für den ernsten Styl der Kunst nothwendigen Unterordnung des Reizenden unter das höhere Geistige, auch noch der schon oben erwähnte wesentliche Unterschied zwischen der Plastik und dem Gemählde streng zu beachten. Nicht mit großen Massen nackter Schönheit soll der Mahler seinen Raum anfüllen, wodurch nur das Auge betroffen und in dem reinen Gefühl des Schönen gestört wird; sondern in der blühenden Lieblichkeit, sittsam enthüllter, nur sparsam angebrachter Reize, an weiblichen, kindlichen oder jugendlichen Gestalten, liegt der wahre Zauber der Anmuth in Gemählden. Es ist dazu oft weniges genug, eine zarte Wange, ein sanft sich schmiegender Arm, ein holdes Lächeln, und nimmt die Seele mehr hin, als wenn alle Reize der ganzen Gestalt offen dargestellt würden; worin nun einmahl die Idee und das Verfahren der Mahlerkunst ein ganz andres ist, als das der formdarstellenden Sculptur. Zwar ist das Gesetz des Schicklichen und Anständigen in der Kunst durchaus verschieden von dem, was im wirklichen Leben gilt. Wo es also der Gegenstand erfordert, darf der Mahler alles darstellen, was wesentlich zu diesem gehört. Wer würde wohl so verkehrt in seinen Begriffen, oder von so verderbter Fantasie sein, daß er etwa an dem bloßen Leibe der heil. Agatha auf dem oben beschriebenen Gemählde von Sebastian del Piombo einen Anstoß nehmen könnte? Dieß führt uns zunächst auf die dritte Regel, welche nebst der Unterordnung des Reizenden unter das Höhere, und der Beachtung des wesentlichen Unterschiedes zwischen der Sculptur und Mahlerei, für die Behandlung der sinnlichen Schönheit in dieser, hier noch zu bemerken ist. Es wird dadurch zugleich der schon früher aufgestellte Grundsatz eine neue Bestätigung erhalten, wie verderblich und zerstörend es für die Kunst sei, wenn die einzelnen Elemente und Bestandtheile derselben, welche erst zusammengenommen und harmonisch vereinigt, ein Ganzes und vollständiges Werk bilden sollen, einzeln herausgerissen, für sich behandelt und als eigne und besondre Gattung ausgebildet werden. Wenn der Mahler nähmlich diese sinnlich reizenden Gegenstände ausschließend zum Ziele seiner Kunst wählt,

so entsteht daraus eine abgesonderte Gattung wollüstiger Darstellungen, welche auch für die Sitten unstreitig schädlich wirken kann, für die Kunst selbst aber gewiß immer verderblich und zerstörend sein muß; und welche als eigne Gattung absichtlicher Wahl betrachtet, wohl niemand in Zweifel stehen wird, als die höchste Entwürdigung der Kunst, durchaus verwerflich zu finden. Eingeflochten aber in das Ganze einer größeren Darstellung erhält der Sinnenreiz durch den höheren Ausdruck der übrigen Gegenstände und Gestalten schon ein heilsames Gegengewicht: so wie hingegen ein erhabenes und ergreifendes Gemählde durch jene stellenweise eingemischte Anmuth gleichfalls erheitert und dadurch in die wahre Sphäre ruhiger Anschauung des reinen Schönen erhoben wird. Raphael ist hierin vor allen andern als ein Vorbild der Vollkommenheit zu nennen; denn wiewohl er das Sinnliche eben so reizend als Titian und noch ungleich schöner zu mahlen verstand; so ist es doch bei ihm nie störend für die Harmonie des Ganzen. Unter den altherkömmlichen Gegenständen aus dem christlichen Bilderkreise ist Eva die einzige nackte weibliche Gestalt; aber hier hindert schon der Ernst der ganzen Beziehung, wenn die Idee künstlerisch wahr und groß aufgefaßt worden, jedes störende Nebengefühl. Raphael hat in dem Saale der Disputa, die holde Gefährtin des Ersten der Menschen, als reizende Verführerin, in der höchsten Anmuth und Lieblichkeit, und in zarter jugendlicher Schönheit dargestellt. Aber wessen Auge könnte wohl davon beleidigt werden, da die erröthende Beschämung ihres Blicks, das schuldbewußte Vorgefühl des Verlangens in ihrem Ausdruck, ganz andre Gefühle und Gedanken oder Erinnerungen anregen muß? Auch wo er heidnische Gegenstände behandelt, ist der Sinnenreiz bei Raphael immer nur als Theil in das Ganze eingeflochten, oder liegt schon mit in dem Gegenstande selbst, wie in den Darstellungen der Psyche, in der anmuthigen Galathea, oder in der lieblichen Hochzeit der Roxane. Indessen lag doch schon in der Wahl solcher Gegenstände etwas, das leicht weiter führen konnte; wie denn in den Frescogemählden ähnlicher Art von Caracci, der ihm darin nachfolgen wollte, die Gränze sehr weit überschritten ist, wo der Sinnenreiz nun absichtlich gesucht

wird, und Hauptgegenstand und Zweck der ganzen Darstellung geworden ist, welches sich mit dem hohen Gesetz des reinen Schönen einmahl nicht vereinbaren läßt.

Wenn Parrhasius ein wollüstiger Mahler war, so darf uns dieses weiter nicht Wunder nehmen; denn das lag nun einmahl in dem Wesen der heidnischen Götterlehre und Denkart. Auch geschah es gewiß nicht, um die gemeine Lüsternheit zu locken und zu reizen; sondern mit Gefühl von der hohen Naturbedeutung und Naturwürde schöner Sinnlichkeit, aus deren Schooße alle irdische Anmuth hervorgeht. Wenn spätere Mahler nach einem andern Ziele strebten, und andere Gegenstände wählten, als die höchste sinnliche Schönheit, denn zu der rein geistigen hat sich die griechische Mahlerei wohl nie erhoben; so war es nur, weil auch in ihr das Rechte schon sehr früh verloren ging, wie wir in der Sculptur sehr bald nach Phidias, welcher sie ihrer wahren Bestimmung und Größe gemäß behandelt hatte, die Bildhauer schon auf einem entschiedenen Irrwege wandeln, und Gegenstände behandeln, Zwecke beabsichtigen sehen, die mit der höchsten Würde der Kunst durchaus unverträglich sind. Vielleicht ging also die Mahlerei bei den Griechen gleich mit Parrhasius wieder unter, wie die Bildhauerei mit Phidias. Wir denken uns überhaupt den Gang der alten Kunst meistentheils etwas zu regelmäßig. Zwar in den spätern Zeiten der eigentlich schon gesunknen Kunst, da mag das gelten; da scheint wirklich das Natürliche, das Strengrichtige, das Reizende, dann Ueppige, Zierliche und endlich Gekünstelte in einer ziemlich regelmäßigen, ja systematischen Folge zu stehen, und eines aus dem andern sich zu entwickeln; und diese Zeiten, die uns schon die späteren heißen, haben die alten Schriftsteller, denen man bei jener Ansicht folgt, meistens vorzüglich im Auge. Die Geschichte des großen Styls wird aber dadurch noch gar nicht erklärt. Nicht ein allmähliger Uebergang, eine ungeheure Kluft trennt ihn immer noch von dem späteren, den man den schönen oder den edlen nennt. Und eben so scheint es nur ein gewaltsamer Sprung gewesen zu sein, welcher den Abstand von den ersten noch zaghaften Versuchen zu der hohen Kühnheit des großen Styls überschritt. Wie in andern

Zeiten, in andern Gebiethen des menschlichen Wirkens, so ging es auch wohl in der Kunst der Griechen. Das Große, welches allein das Schöne und das Rechte ist, trat mit einemmahle wie ein Geist in die erstaunte Welt; aber eben so plötzlich verschwand auch die hohe Erscheinung wieder und ließ nur eine lange Reihe schwacher Schatten und Nachklänge zurück; zur Erinnerung an die vergangene Herrlichkeit.

Eigentlich ist der Gang auch in der neuern Kunst eben derselbe gewesen. Schon hatte man länger als ein Jahrtausend seit der ersten festeren Begründung des Christenthums, die zur Andacht bestimmten Heiligenbilder, immer in der gleichen bloß sinnbildlichen Weise, welche man etwa den sogenannten hetrurischen Werken, oder dem ältesten Styl in der antiken Kunst entgegenstellen könnte, wiederhohlt; so wie diese bloß priesterliche Mahlerei in der griechischen Kirche noch jetzt üblich ist; als plötzlich in dem regeren Abendlande, wie wir einen ähnlichen Aufstrahl für die alte Kunst in den aeginetischen Figuren zuerst bemerken, mit Giotto in Italien und mit den Vorgängern von Eyck in den deutschen Niederlanden eine neue Morgensonne für die christliche Mahlerkunst aufging, deren anbrechenden Strahlen wir nun zunächst unsere Betrachtung widmen wollen.

Vierte Sendung.

Die Alexanders Schlacht, von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwei Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerei. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte köllnische Schule der Mahlerei, großes Altarbild von den heiligen drei Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaisers Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit.

Im Sommer 1804.

Außer den altitalienischen Gemählden im Restaurationssaale des Louvre, mit deren Beschreibung die letzte Sendung beschlossen worden ist, sah ich eben daselbst auch mehrere altdeutsche von großer Wichtigkeit, die am schicklichsten als Einleitung dienen können, für die folgende Nachricht von vielen der wichtigsten Gemählde aus der altniederländischen und deutschen Schule, welche ich auf einer Reise von Paris über Brüssel in die Rheinländer und nach Kölln zu sehen Gelegenheit hatte.

Den Anfang, von denen noch im Restaurationssaale gesehenen, mache ein kleines Bildchen aus der Kirche St. Luigi in Rom, eine Mutter Gottes im Garten. Ein reich verzierter heller Springbrunnen nimmt den rechten Vorgrund ganz ein, im Hintergrunde links eine gefühlvolle Landschaft; alles mit einer Sauberkeit, mit

einem zierlichen Fleiß ausgeführt, der so ganz bestimmt an den altdeutschen Styl erinnert, daß man gradezu behaupten möchte, das Bild sei aus dieser Schule. Doch ist darüber keine Art von Nachweisung vorhanden; ist dieses sehr alte Bildchen dennoch italienisch, so ist es ein Beweis mehr, wie nah die beiden Hauptschulen in den ältesten Anfängen aneinander gränzten. Ferner ein Votivgemählde im kleinen Verhältniß, welches aus München weggeführt worden; angeblich von Eyck. Doch war mir die Angabe nicht beglaubigt genug; und wenn nicht historische Nachricht aller Ungewißheit ein Ende macht, so möchte ich zweifeln, daß es von Eyck sei, weil die Gesichter durchaus nicht den Charakter haben, den ich auf andern Eyck'schen Bildern sah, sondern mehr den der süddeutschen Schule. Uebrigens eines der merkwürdigsten kleinen Andachts-Bilder, die man sehen kann. Die zierliche Ausführung des von allerlei Thierchen und lustwandelnden Figürchen belebten Gartens vorn, und weiter hinten, der reich verzierten Landschaft, welche man zwischen einer herrlich geschmückten Architektur erblickt, den Hintergrund bildet, gränzt in der That an das Wunderbare. Man kann viele Gemählde gesehen haben, und doch nichts ähnliches, als diese kleine Welt in kleinster, fast mikroskopischer Miniaturkunst. Und doch ist es nichts weniger als tändelnd oder kleinlich; nein, es setzt in Erstaunen, es ist wohl rührend, aber durchaus ernst, ja in den Hauptfiguren des links betenden Donatarius und der rechts thronenden Mutter Gottes, der eine wunderbar reich geflochtne Juwelenkrone von Engeln getragen, über dem Haupte schwebt, ist dieser Charakter so vorherrschend, daß man den frommen Styl der ältesten Meister der altdeutschen Schule hier durchaus nicht verkennen kann. Der Kopf des Donatarius ist gründlich ausgeführt, wie man es nur wünschen kann; so gründlich, daß selbst der beste Kopf von Holbein im Vergleich mit diesem noch leicht und oberflächlich gemahlt scheinen könnte; und alle die kleinen Figuren sind in ihrer Art eben so zierlich vollendet. Das Gesicht der Mutter Gottes ist in dem strengen Ideal, in den graden Verhältnissen des Eyck, aber anmuthiger fast, als man es wenigstens auf manchen andern von seinen Bildern sieht. Das Christkind trifft vorzüglich die oben gemachte Bemerkung der darin

sich kundgebenden Nationalbildung. Es gleicht ganz dem auf einem altdeutschen Bilde etwas unter Lebensgröße, welches seit einiger Zeit ohne Nummer im langen Saale des Louvre ausgestellt war. Auch die heil. Jungfrau, wiewohl etwas verschieden behandelt, zeigt unverkennbar die Manier desselben Mahlers an. Es stellt die Mutter Gottes auf einem Thron in der Mitte des Bildes dar; rechts steht ein heiliger Bischof, links wird der kniende Donatarius durch den heiligen Georg in voller Rüstung vorgestellt. Ein so redlich, so ritterlich lachendes Gesicht, als das des heiligen Georg, findet man wohl nirgend, als auf deutschen Bildern. Die mehr als Holbeinische Gründlichkeit in dem Kopfe des Donatarius, ist ganz wie auf dem kleinen Bilde; die Umgebung und Architektur noch alterthümlicher, die Kleiderpracht so unübertrefflich ausgeführt, wie auf allen alten Bildern dieser Schule. Von diesem Gemählde kann ich noch weniger glauben, daß es von Eyck sei, nach dem zu urtheilen, was ich von diesem gesehen; aber es ist ein vortreffliches Bild aus dem gründlichen Styl der altdeutschen Schule.

Wäre mir unter allen Gemählden, die ich gesehen habe, einige wenige auszuwählen vergönnt, so würde jenes Bildchen wegen seiner ungemeinen Vollendung und Zierlichkeit eines unter den wenigen sein. Und doch wird es noch bei weitem übertroffen von einem kleinen Bilde des Altdorfer, mit Zoll und zwei Zoll hohen Figuren; soll ich es eine Landschaft nennen, ein historisches Gemählde oder ein Schlachtstück? Alles das ist nicht recht passend, es ist alles das zusammen und weit mehr; es ist ein Gemählde ganz neuer und eigner Art, eine Gattung für sich, deren Begriff wir erst aufzustellen haben. Wie soll ich das Erstaunen beschreiben, das mich bei Erblickung dieses Wunderwerks ergriff? Wie einem, der bisher nur die anmuthigen leichten Dichtungen der Italiener gekannt, und nur das für Poesie gehalten hätte, und der nun mit einemmale mit unbefangenem Sinne alle Gestalten der Shakespearischen Zauberwelt vor seinen Augen sich entfalten sähe; grade so war mir. Doch dieses bezeichnet nur die Fülle, den Reichthum und Tiefsinn der Altdorferischen Mahlerei oder Dichtung, nicht den ritterlichen Geist, welcher darin herrscht, so ganz darin herrscht, daß

man es wohl ein Rittergemählde nennen könnte. Es stellt den Sieg Alexanders des Großen über den Darius dar, aber freilich nicht in der antikischen Manier und Nachahmerei; sondern, so wie in den Gedichten des Mittelalters, als das höchste Abentheuer des alten Ritterthums. Das Costüm ist durchaus deutsch und ritterlich; Mann und Roß in Panzer und Eisen, vergoldete oder gestickte Wappenröcke, die Stacheln an der Stirn der Rosse, die blinkenden Lanzen und Bügel, die Mannichfaltigkeit der Waffen, dieß alles bildet eine unbeschreibliche Pracht und Fülle. Nirgends ist Blut und Ekel oder hin und wieder geworfene Glieder und Verzerrungen; nur im äußersten Vorgrunde, wenn man ihn sehr genau betrachtet, erblickt man unter den Füßen der von beiden Seiten grade auf einander einrennenden Reiterschaaren, und den Hufen ihrer Streitrosse, mehrere Reihen von Leichen dicht zusammenliegen, wie in einem Gewebe; gleichsam der Grundteppich zu dieser Welt von Krieg und Waffen, von glänzendem Eisen und noch hellerem Ruhm und Ritterthum. Eine Welt ist es in der That, eine kleine Welt auf wenigen Quadratschuhen; unzählich und unermeßlich sind die Heerschaaren, welche von allen Seiten gegeneinander strömen, und auch die Aussicht im Hintergrunde führt in's ganz Unermeßliche. Es ist das Weltmeer; mit einer historischen Unrichtigkeit wenn man will, die aber doch eine sehr bedeutende und wahre Allegorie enthält. Das Weltmeer also, hohe Felsenreihen, eine Klippeninsel dazwischen, ferne Kriegsschiffe und ganze Schaaren von andern Schiffen; links dann der untergehende Mond, rechts die aufgehende Sonne; ein eben so deutliches als großes Sinnbild der dargestellten Geschichte. Die Kriegerschaaren sind übrigens in Reih und Glied geordnet, ganz ohne alle die wunderbaren Stellungen und Gegensätze und Verzerrungen, welche man sonst in den sogenannten Schlachtstücken findet; wie wäre dieß auch möglich bei dem unermeßlichen Reichthum von Figuren? Es ist das Grade, Strenge, oder wenn man will, das Harte des alten Styls. Charakter und Ausführung dagegen ist in den kleinen Figuren so wunderbar, daß ein Dürer sich derselben nicht zu schämen hätte. Ueberhaupt sei es ein für allemal bemerkt, daß die Gründlichkeit der Arbeit in diesem Gemählde, wie-

wohl dasselbe nicht wenig gelitten zu haben scheint, doch noch so ist, wie sie auf sonst guten Bildern der altitalienischen Schule nie mit der Sorgfalt sich zeigt, und wie sie nur auf Bildern aus dem ersten Style der altdeutschen Schule gefunden wird. Und welche Mannichfaltigkeit, welcher Ausdruck nicht bloß im Charakter der einzelnen Krieger, Ritter, sondern in den ganzen Schaaren selbst! Hier ergießt sich eine Reihe von schwarzen Bogenschützen mit der Wuth eines schwellenden Stromes vom Berge herab, und immer andre und noch andre drängen sich nach; auf der andern Seite hoch oben am Felsen sieht man einen zerstreuten Haufen von schon Fliehenden in einem Hohlwege umwenden; man sieht nichts von ihnen, als ihre Helme, die in der Sonne wiederscheinen, und doch ist alles selbst in dieser Ferne noch deutlich. Die Entscheidung und der Brennpunkt des Ganzen tritt aus der Mitte weit glänzend hervor. Alexander und Darius, beide in ganz goldner Rüstung strahlend; Alexander auf dem Bucephalus, mit eingelegter Lanze allen den Seinigen weit zuvoreilend, und auf den fliehenden Darius eindringend, dessen Wagenführer schon auf die weißen Rosse gefallen ist, während Darius sich mit der Betrübniß eines besiegten Königs nach seinem Sieger umschaut. Man trete so weit von dem Bilde, daß alles andre nicht mehr zu erkennen ist, so tritt diese Gruppe noch ganz deutlich hervor und ergreift das Gemüth mit der innigsten Rührung. Diese kleine Ilias in Farben könnte den denkenden und nach neuen und großen Gegenständen strebenden Mahler, der etwa den heiligen Kreis der katholischen Sinnbilder einmahl zu verlassen und ein wahrhaft romantisches Gemählde hervorzubringen gedächte, in seiner Farbensprache belehren, was der Geist des Ritterthums sei und bedeute.

In einem eben nicht schlechtern Style, aber freilich nicht mit dem hohen poetischen Geiste, ist die Belagerung einer Stadt von Martin Fezele gemahlt. Besonders gefiel mir eine Gruppe von Rittern im äußersten Hintergrunde, innen im Vorhofe der Burg, die sich in ganz schwarzer Rüstung mit hohen Helmbüschen gekleidet, den Handschlag der Treue geben. So verbirgt der alte deutsche Künstler auch da noch sein fühlendes Gemüth, wo andre nur an Spielereien und Gegensätze denken, oder sich als im weniger Wesentlichen mit leichter Mühe abfinden.

Beide Gemählde sind der Angabe nach gleichfalls aus München weggeführt worden. Wenn es daselbst noch viele Bilder von solchem hohen Werthe giebt, so sollten deutsche Mahler für die Kunst unsrer Nation und Vorzeit dahin wallfahren *); wie man nach Rom oder Paris reist, um die griechischen Alterthümer, oder den Reichthum der italienischen Schule kennen zu lernen. Man darf überhaupt wohl nicht eher neue Hoffnungen für die Kunst in Deutschland hegen, als bis ein kunstliebender und deutsch gesinnter Fürst oder freie Kunstforscher, welche ihr Leben diesem Zwecke widmen können, alle noch vorhandnen, zum Theil aber schon sehr zerstreuten Denkmahle des deutschen Kunstgeistes so viel als möglich in eine große Sammlung altdeutscher Gemählde zu vereinigen suchen **); wo denn die Wirkung der in einen Brennpunkt wieder vereinigten Strahlen des bis jetzt

---

*) München vereinigt jetzt, nebst dem nah gelegenen Schleißheim und Augsburg, auch den Düsseldorfer Gemähldeschatz mit seinem früheren Reichthum, besonders an Werken der oberdeutschen Schule. Nehmen wir die in ihrer Art einzige aeginetische Sammlung hinzu, und was der Bau der zur würdigsten Aufbewahrung jener antiken Gebilde bestimmten Glyptothek auch für den Aufschwung der neudeutschen Kunst in Frescogemählden hervorrufen wird; so gestaltet sich dort ein umfassender Kunstkörper mannichfacher antiker und deutscher Art, welcher die schönsten Hoffnungen begründet, und, nebst den bisherigen vaterländischen Kunstsitzen zu Dresden und Wien, einen neuen Grundstein zu einer allgemeinen deutschen Kunstbildung für die Zukunft abgiebt.

**) Dieser Wunsch ist seitdem durch die Boisseréesche Sammlung auf eine Weise in Erfüllung gegangen, die alle Erwartung, welche man von der damahls noch so wenig erkannten Herrlichkeit der altdeutschen Kunst fassen mochte, weit übertroffen hat. Aber nicht bloß durch den Reichthum an den seltensten Meisterwerken mannichfacher Art, sondern eben so sehr auch durch die geschichtliche Ordnung und Vollständigkeit, durch den richtigen Sinn und künstlerischen Verstand, mit welchem dieses meisterhafte Kunst-Ganze altdeutscher Art zusammengebracht worden, verdient es als ein Vorbild für alle ähnlichen Unternehmungen betrachtet zu werden, und kann als ein Beispiel dienen, was edle Ausdauer, klar auf Einen Zweck gerichtet, auch noch in unsern Tagen Großes zu leisten vermag.

auch hierin zerstreuten deutschen Wirkens, unermeßlich verstärkt und verdoppelt, und gewiß eben so erstaunungswürdig und fruchtbar sein würde, als nur immer die Anschauung der vereinigten italienischen oder griechischen Kunstschätze sein mag. Denn gewiß, und wir werden noch manchen Beweis davon anzuführen haben, die alten Deutschen waren nicht minder groß und erfinderisch in der Mahlerkunst; nur daß die Unwissenheit nicht davon unterrichtet ist, und seichte Nachahmungssucht es nicht erkennen will, in der eignen Geringschätzung auf eine sonderbare Weise ihren Dünkel suchend. Was hat diese Nachahmerei aber in allen Künsten irgend Gutes und Löbliches hervorgebracht? Nichts und durchaus gar Nichts, als ganz verkehrte oder ganz seichte nichtsnütze Dinge. Dem Dichter kann man noch eher vergönnen, seine Fantasie in entfernte Regionen schwärmen zu lassen; doch muß auch die Poesie jederzeit mit den fremden Schätzen bereichert, wie zur Heimath zurückkehren zu dem, was für ihre Zeit, für ihre Nation einmahl der höchste Brennpunkt des Gefühls und der Dichtung ist, sonst wird sie unvermeidlich kalt und kraftlos werden. Der Sinn aber vollends und die sinnliche Kunst wird durch diese scheinbare Ausbildung ins Vielseitige, eigentlich aber in's Weite und Breite, unvermeidlich ganz abgestumpft und verschwemmt. Der eigentliche Kunstsinn, und was er wirken soll, kann nur in bestimmter Beschränkung kräftig und eigenthümlich gedeihen und sich gestalten. Die Wahrheiten des Verstandes sind allgemein, die Einbildungskraft sucht in das unbestimmte Ferne zu schweben, der Sinn aber geht vielmehr darauf aus, das Einzelne und Nächste bis in seine letzte Tiefe und eigentliche Wurzel zu durchdringen und es dann im Bilde von neuem zu gebähren, so daß aus dem nun wiedergebornen und verklärten Abbilde des unerforschlichen Naturwesens, zugleich das Räthsel unsers eignen Gefühls uns überraschend entgegen scheint und in unaussprechlichen Worten hervorbricht; und etwas Höheres als das eben Ausgesprochne kann die reinsinnliche Kunst nicht leisten. Sie geht auf's Einzelne und Nächste; das heißt, sie muß lokal sein und im Volkscharakter. Das Verhältniß des Allgemeinen in der schönen Form, es mag nun mehr nach der symbolischen Tiefe und Bedeutung, oder nach der idealischen Gestaltung und Au-

ßenseite aufgefaßt werden, zu dem eigenthümlich Charakteristischen und Nationalen auch im Gesicht und Ausdruck, ist von der höchsten Wichtigkeit für die bildende Kunst. So lange diese noch als eine dem kirchlichen Dienst gewidmete Darstellung in dem symbolischen Geheimniß-Kreise umschlossen ist, bleibt die geistige Schönheit und heilige Bedeutung, welche in dem ganzen Umkreise aller christlichen Länder dieselbe ist, allerdings das Erste und Höchste, dem auch in der höhern Kunst das Volkscharakteristische einer jeden besondern Nation überall untergeordnet sein muß. Ausgeschlossen aber oder ganz verwischt darf dieses Element nicht werden; sondern es muß jenem Höheren in der Unterordnung beigemischt und einverleibt bleiben, und giebt ihm dann grade seinen eigenthümlichen Reiz und die lebendige Anmuth. Früherhin wurde bemerkt, daß in der italienischen Schule, auf den Werken der ältesten Meister, grade das Italienische in der Gesichtsbildung und im Ausdruck am stärksten, oft schneidend und grell hervortritt, während späterhin alles dieses Charakteristische sich in eine idealische Allgemeinheit, die zuletzt flach und charakterlos wird, mehr und mehr verliert. In der deutschen Schule, scheint, allgemein genommen, vielmehr der entgegengesetzte Gang zu herrschen. Auf den ältesten Bildern, noch im griechischen Styl, ist die symbolische Heiligkeit, nach strenger Idee und Würde der andächtigen Bedeutung vorwaltend; erst in der spätern deutschen Schule tritt der lebendige Ausdruck des wirklichen Volkscharakters in Physiognomie und Costüm, oft grell und bis zur Caricatur hervor. So zeigt es sich im Lucas von Leyden, und andern seiner Zeitgenossen unter den Niederländern; denen sich Dürer, in der Lebendigkeit des mannichfachen Ausdrucks, womit er dieses Nationaldeutsche aufgefaßt und ausgedrückt hat, beigesellt, da es außerdem in der oberdeutschen Schule, wo es von Anfang an immer vorherrschend war und blieb, einen weniger beweglichen Charakter, und mehr schwerfälligen und breiten Ausdruck angenommen hat. Es darf aber dabei ja nicht übersehen werden, daß in der besten Zeit der ältern niederländischen Schule beide Elemente auf das glücklichste verschmolzen waren; wie im Eyck und Hemmelink beides vereinigt und beisammen ist, das tiefe Symbolische der Andacht und

heiligen Schönheit, und das gefühlvolle Deutsche. Ja schon im Wilhelm von Cölln, so nah derselbe noch an den griechischen Styl gränzt, zeigt sich neben der stillen Göttlichkeit, welche den Hauptcharakter seiner Gemählde bildet, besonders in der Gestaltung der Mutter Gottes, oder sonst verklärter Heiligen, schon jenes fröhliche deutsche Leben nach damahliger Art und Sitte, ganz deutlich, im mannichfachen Charakterausdruck der andern Gesichter und Nebenfiguren, so wie in der fantastischen Fülle und Zierlichkeit des bunten Costüms der Gewänder. Dieses Element der lebendigen Charakteristik und des eigenthümlich Nationalen, dürfen wir zu unserer Zeit aber um so weniger vernachlässigen, da es einmahl besonders für die Mahlerei, einen wesentlich unentbehrlichen Bestandtheil jeder lebendigen Kunstdarstellung bildet; und unsre jetzige Kunst immer noch mehr in Gefahr ist, sich in abstracte Allgemeinheit und charakterlose idealistische Flachheit zu verlieren, als in den entgegengesetzten Fehler zu gerathen. Bis auf die neuesten Tage der Zerstörung und der Verwirrung hatte jede Nation der alten Zeit, so wie ihre bestimmte Physiognomie in Sitte und Lebensweise, Gefühl und Gestalt, so auch ihre eigne Musik, Baukunst und Bildnerei; und wie sollte es auch wohl anders sein? Man spricht zwar viel von einer allgemeinen Schönheit und Kunst, ohne alles Lokale; doch bis jetzt, wie es scheint, ohne daß man eben einsähe, wo es damit eigentlich hinaus will, und ohne daß die bisherigen Versuche wenigstens sonderlich viel Gutes von diesem neuen Glauben erwarten ließen. In jener engen Beschränkung aber sind Griechen und Aegyptier, Italiener und Deutsche, groß gewesen in der Kunst, die überall gleich verloren ging in den Zeiten, da Nachahmerei begann. Die mahlerische Schönheit insonderheit, welche die körperliche Form nur im Umriß errathen lassen kann, dafür aber das Eigenste und wahrhaft Geistige im Sinnlichen zu ergreifen und in ihrem Farbenspiegel magisch fest zu halten vermag, muß durchaus eine eigenthümliche sein im Idealischen; aber freilich individuell in größerem Maaßstabe, objectiv eigenthümlich, wie dieses bei dem wahrhaft Lokalen und Volksthümlichen der Fall ist. Möchten also doch die Mahler den wohlbedachten Grundsatz

des alten Dürer beherzigen und zu dem ihren machen, der zu denen, welche ihn in solcher Weise aufforderten und von seiner Bahn ablenken wollten, sagte: „Ich will gar nicht antikisch mahlen"; und dem auch der Anblick so vieler herrlichen Kunstwerke zu Venedig kein falsches Streben, italisch zu mahlen, abgewinnen mochte; da er vielmehr seiner wohl durchdachten und bewährten Kunstart jederzeit treu blieb, und nie aufhören wollte, deutsch zu mahlen. Wohl aber suchte er sich diese seine Kunstart nach ihrem ganzen Umfange zu ergänzen und zu vollenden, indem er von dem festen, kraftvollen Grunde der oberdeutschen Schule ausgehend, die bewegliche Lebendigkeit im Charakteristischen die Fülle und das Fantastische der geistreichsten niederdeutschen Mahler hinzunahm und sich aneignete; welche Manier dem erfinderischen Reichthume seines schöpferischen Genies sehr zusagte, und für denselben fast ein Bedürfniß war. Diesen lebendigen Geist und Charakter, und die eigenthümliche Fantasie der ältern niederländischen Mahler, so wie der ganzen niederdeutschen Schule, wollen wir nun näher zu bezeichnen und zu schildern versuchen, nach den merkwürdigen in Brüssel und Kölln gesehenen Alterthümern, zu denen wir jetzt übergehen.

Die seit dem 9ten Messidor im Jahre XI. zu Brüssel ausgestellte Sammlung besteht theils aus Bildern, welche dem oben erwähnten Decrete gemäß, von dem Pariser Reichthume hierher gesandt worden, theils aus solchen, die ursprünglich schon in dieser Provinz waren; besonders Alterthümer, die in der Revolution aus den Kirchen und Klöstern weggebracht sein mochten, und die nun in jenem sehr schön aufgestellten und günstig beleuchteten Museum vereinigt worden sind. In den sechs ersten Sälen ist manches berühmte und auch wenigstens vergleichungsweise mit andern Kunstsammlungen, des Ruhmes werthe Bild der spätern italienischen oder niederländischen Schule zu finden. Wir erwähnen darunter vorzüglich einen guten Palma Vecchio, eine Kreuzesabnahme in kleinem Verhältniß; zwei heilige Familien, nach Leonardo und Raphael copirt, konnten freilich keinen ganz deutlichen Begriff von dem Geiste der hohen Originale geben. Das Bildniß einer Frau mit der Nelke in

der Hand, wie man sagt der seinigen, von Garofalo, ist allzusehr verdorben, aber auch ursprünglich ganz und gar nicht mit dem kühnen Geist, dem tiefen Gefühl und dem vollendeten Fleiß gearbeitet, wie das Bildniß dieses Mahlers von ihm selbst in der Pariser-Sammlung, welches etwas unter Lebensgröße ist, dahingegen das Bildniß der Frau in Brüssel ganz in Lebensgröße erscheint.

Doch, was uns vorzüglich beschäftigte, war der siebente Saal, welcher, einen großen Raphael ausgenommen, durchaus mit Alterthümern angefüllt ist; mit Werken aus der Schule des van Eyck, von einem Engelbrechtsen, Conixloo, van Orley, Coxcie, Schoreel, Heemskerke, oder von unbekannten Meistern zum Theil aus einer noch frühern Zeit. Eine Anschauung, die äußerst belehrend für die Kunstgeschichte ist, und einen ganz neuen, viel höhern Begriff von dem Reichthum und dem Charakter der alten niederländischen Schule giebt, als man ihn aus gewöhnlichen Kunstsammlungen, die keine solchen Seltenheiten und Alterthümer besitzen, zu haben pflegt. Was man niederländischen Geschmack mit Beziehung auf die spätere Schule nennt, davon kommt hier auch keine Spur vor; von der Gemeinheit des Sinns in der Wahl der Gegenstände, dem Streben nach täuschender Natürlichkeit, der manierirten Behandlung der Farben auf den bloßen Effect. Der Styl ist im Ganzen durchaus einfach und edel; im Allgemeinen kann man wohl in allen die Schule des ernsten alten van Eyck spüren; doch freilich, nicht in allen seine Gründlichkeit der Behandlung. Auch finden sich, ungeachtet jener allgemeinen Uebereinstimmung, noch manche sehr bedeutende Abweichungen. So sind mehrere dieser Gemählde dem Anschein nach so ganz und gar in Dürers Art gebildet, daß sie wohl als bestimmte Nachbildungen angesehen werden könnten; und es darf uns auf keine Weise befremdlich scheinen, daß Dürer in den niederländischen und niederrheinischen Gegenden auch vielfältig nachgeahmt worden. Sehr ähnlich und verwandt mit Dürers Art erschien mir nach dem ersten Eindruck die Anbetung der heil. drei Könige, nebst der Beschneidung und der Anbetung der Hirten auf den Seitenflügeln, von Joh. Schoreel, Nr. 99. Die-

ser große altholländische Meister, welcher den tiefsinnig ernsten und andächtig schönen Styl des Eyck und Hemmelink am längsten treu bewahrt, und in seiner Zeit weiter fort entwickelt hat, zeigt jedoch in seinen vollendeten Gemählden eine Weichheit und Zartheit der Umrisse und Farben, so wie im seelenvollen Ausdruck, welche bei Dürer, dessen Kunstcharakter aus härterem Metall gebildet war, durchaus nicht in dem gleichen Maaße gefunden werden. Da sich übrigens eben so unläugbare als häufige Beweise vorfinden, daß auch schon viel früher und lange vor Dürer, in jenen Gegenden nicht selten in einer Art gemahlt worden ist, welche der seinigen sich sehr annähert, wie man denn auf unstreitig älteren Gemählden manche Figur sieht, von der man gewiß glauben sollte, daß sie aus Dürers Schule sei; so könnte ein wunderbar vortreffliches Gemählde, Nr. 155, den Judaskuß und die Auferstehung darstellend, welches ich in einem der andern noch nicht allgemein geöffneten Säle der Brüsseler Sammlung sah, und welches im Katalog bloß als ein sehr altes Gemählde, ohne Nahmen angegeben steht, vielleicht aus der noch ältern Zeit sein. Doch ist es so ganz und gar und in allen Dingen in Dürers Art, daß ich gern zugeben will, es könne wirklich aus seiner Schule sein; übrigens ist es sehr tüchtig und wäre allenfalls Dürers selbst nicht unwürdig.

Vorzüglich aber muß zur Erklärung dieser gegenseitigen Annäherung und Verwandtschaft bemerkt werden, daß Dürer selbst sich den Geist und die Art der alten niederdeutschen Mahler angeeignet hat, und daß eine starke, wenn auch nicht immer deutlich bewußte, oder absichtlich gesuchte Einwirkung und Beimischung des niederländischen Styls in seinen Werken, verglichen mit dem sonstigen Charakter der oberdeutschen Schule, sichtbar ist. Er bildet dadurch den Uebergangspunkt und eine Vereinigungsstufe für beide deutsche Schulen, und eben weil er die niederdeutsche Kunstart und reiche Fantasie, in einem sehr allgemeinen Geiste der seinigen einverleibt hat, werden so viele altniederländische Gemählde gefunden, welche insofern sie keines andern bestimmten Meisters Gepräge und Kennzeichen an sich tragen, sehr leicht dem Dürer und seiner Schule als Vorgänger oder Nachfolger, nah verwandt erscheinen können.

In andern dieser altniederländischen Gemählde bemerkt man eine ganz bestimmte Annäherung an den italienischen Styl, oder um genauer zu sprechen, ein Streben darnach; es sei, daß dieß durch Reisen und Anschauung oder bloß durch den Einfluß von Zeichnungen hervorgebracht worden; dergleichen sind besonders Nr. 92 und 94, von Engelbrechtsen, und Nr. 98 und 100, von Conixloo. Uebrigens sind diese Gemählde grade am wenigsten lobenswerth; und wenn die beiden deutschen Schulen ganz geeignet scheinen, sich eine die andre auf das glücklichste zu ergänzen und gegenseitig zu vollenden, so ist es hier bei diesem falschen italienischen Streben einiger alten Niederländer, wie so mancher spätern, als ob wesentlich unvereinbare und ganz unverträgliche Elemente zusammengebracht werden sollten. Auffallend ist es, daß diese italisirenden Niederländer gleich viel schlechter gemahlt und durch die Nachahmung sofort den eigenthümlichsten Vorzug ihrer frühen Schule und Landesart verloren haben. Auch im Costum zeigt sich die Neigung zu unbestimmten, halb antikischen Gewändern statt der alten mit dem zierlichsten Kunstfleiß vollendeten Kleiderpracht; ja in den Gesichtern sogar ist wegen der Mattigkeit, die doch idealisch sein will, hier und da eine sonderbare Aehnlichkeit mit den besseren Mahlern der französischen Schule. So wurde also schon damahls der Grund gelegt zu jener Abart und falschen Manier, welche späterhin in breiter Bahn zum allgemeinen Irrwege ausgebildet worden ist. Andre alte Niederländer freilich, die Italien kannten, und vielleicht grade diejenigen, welche es am besten kannten, blieben dem deutschen Style getreu, und nur an der größeren Freiheit ihrer Behandlungsart wird man den weiteren Umfang ihrer Ausbildung gewahr. Einen vollgültigen Beweis für diese Bemerkung gewährt ein Votivgemählde von Bernard von Orley, Nr. 96, Kniestück in drei Abtheilungen. Oben Christi Leichnam von den heiligen Frauen und Freunden getragen und umgeben; ganz auffallend in der Manier des Lukas von Leyden, jedoch edler. Die Familie des Donatars aber, unten in zwei Abtheilungen, links die Männer von einem Apostel, die Frauen und Mädchen von der heil. Margaretha dargestellt, ist in einem ganz andern Style gemahlt; die objective Gründlichkeit in den

Köpfen der Alten, so wie die weiche Farbenbehandlung in dem äußerst anmuthigen zweier jungen Mädchen erinnern an Holbein. Ueberhaupt gab es in der altniederländischen Schule noch weit mehr Abweichungen und Verschiedenheiten der Manier, als man gemeiniglich denkt und weiß. Die italisirende und die dem Dürer sich annähernde ist so eben charakterisirt. Wie verschieden davon und ganz für sich bestehend ist nun noch Lucas von Leyden? Allerdings ein origineller Künstler, der insofern Aufmerksamkeit verdient. Doch liebe ich ihn sonst nicht so sehr, wegen der häufigen Verrenkungen in Form und Stellung, und wegen der erzwungenen Zierlichkeit. Keiner unter den alten niederländischen Mahlern ist in so hohem Grade manierirt; hier und da hat er wohl schon Annäherungen zu der falschen Natürlichkeit der spätern niederländischen Schule. Was ihn indessen am meisten auszeichnet, ist ein gewisser, äußerst willkührlicher aber doch zierlicher und fantastischer Eigensinn, so daß uns seine Hervorbringungen bald als die seltsamen Gebilde eines sehr geistreichen aber kränklichen Kindes, oder auch als die eines wunderlichen alten Mannes erscheinen, der vor der Zeit ein Greis geworden ist. Es darf uns auch nicht weiter befremden, daß für einen so ganz subjectiven und launenhaften Künstler, die Hauptmomente seines Lebens und Charakters mit zur Erklärung seiner Werke dienen müssen. Insofern aber das überwiegend Fantastische die niederdeutsche Mahlerschule am meisten auszeichnet, müssen wir diese charakteristische Eigenschaft auch noch da, wo sie im Uebermaaß gefunden wird, und bis an die Gränze einer einseitigen Entwicklung verfolgen; und in dieser Hinsicht bildet Lucas von Leyden allerdings ein wesentliches Glied und ein lehrreiches Beispiel in der Geschichte und Schule der niederdeutschen Kunst. Zwei vollständige, sehr gut erhaltne Altarbilder des Lucas von Leyden, die ich in der Sammlung des Herrn Lieversberg zu Kölln sah, gaben mir einen höhern Begriff von diesem Meister, als ich aus der großen Kreuzesabnahme und der Herodias zu Paris geschöpft hatte. Das eine jener beiden Bilder ist Christus am Kreuz; zur Seite rechts die heil. Agnes und Alexius, links Johannes der Täufer und die heil. Cäcilia. Auf dem Mittelbilde hält Magdalena den Fuß

des Kreuzes recht schön umschlungen; zur Seite steht der heil. Hieronymus in Kardinalstracht mit seinem Löwen. Auf dem andern Bilde ist Christus in den Wolken dargestellt, welchem Thomas die Finger in die Wunden legt, von mehreren Heiligen umgeben; auf dem einen Flügel Hippolytus und die heil. Afra; die Landschaft ist hier besonders schön und heiter, mit hellen, blauen Bergen im Hintergrunde, wie auf den schönsten altvenetianischen Bildern. Ueberhaupt scheinen mir die Bilder des Lucas von Leyden mit den Gemählden der alten Venetianer eine eben so bestimmte Verwandtschaft zu haben, als in einer spätern Zeit und noch mehr verwilderten Art, Rubens, in seiner Farbenverschwendung und in seinem Streben nach poetischer Kühnheit und Reichthum zu jener größern römischen und florentinischen Art des Michael Angelo hinneigt, oder wie sie in den Compositionen des genialischen Giulio Romano gefunden wird.

Der schon früher erwähnte Hemmelink steht auch, gegen die allgemein bekannten Mahler gehalten, ganz für sich; denn er hat wohl das Rührende und Deutsche von Dürer, aber doch nichts von seiner Caricatur, nichts von seinen andern Eigenthümlichkeiten. In der geistigen Schönheit und Tiefe der Andacht, so wie in der Klarheit der Bedeutung übertrifft er ihn und alle andern dieser Schule, und ist nur dem Eyck gleich zu stellen. Höchst vollendet und weich in der Ausführung, steht er in der objectiven Gründlichkeit weder dem Holbein noch sonst einem oberdeutschen Mahler, in der Fülle der dichterischen Fantasie keinem der ersten niederländischen nach.

Auch Messys, von dem einige gute Bilder in Paris sind, ist in seiner Art originell; freilich eine beschränkte Art, auch in dem etwas ziegelbraunen Farbenton. Es ist in allen Gesichtern fast nur eines herrschend und immer wieder erkennbar; wie es sich manchmahl findet, wo wir in allen Gebilden eines Künstlers immer nur ihn selbst oder den Gegenstand seiner Liebe in etwas veränderten Ausdrücken wiederfinden. Der innige Ausdruck frommer Redlichkeit aber, der Fleiß der Ausführung beim Messys, flößt Wohlgefallen und Achtung ein. So wie es auch unter den Dichtern bloß subjective Gefühlsdichter giebt, von eng beschränk-

ter Natur, und wieder objective Charakterdichter von umfassendem Geiste, so darf auch in der Mahlerkunst nicht jeder ein Holbein, ein Eyck, ein Dürer sein; auch der Beschränktere, ist nur sein Gefühl innig, seine Ausführung fleißig, ist ein schönes und nothwendiges Glied in dem Ganzen der Kunst, wo wie in einem Gottesgarten alles zusammen blühen und gedeihen soll, das Mächtigste neben dem Beschränkteren in friedlicher Eintracht.

Wenn man zum erstenmahle eine so reiche aber geschichtlich noch nicht vollständig geordnete Sammlung altniederländischer Gemählde, wie jene zu Brüssel oder andre ähnliche erblickt; so ist es, als ob man auf einem weiten, unbekannten Meere sich befände. Man fühlt da das Bedürfniß nach einem festen Anhaltspunkte in der Fülle der Anschauungen, zur Sonderung für den Gliederbau und Stufengang des Ganzen, wie für alle Nebenzweige seiner lebendigen Entwicklung. Als erste leitende Idee dazu, und zugleich als Eingang zu den nachfolgenden Bemerkungen, möge dieses Resultat der bisherigen Anschauungen dienen. Eyck war der große wissenschaftliche Begründer und stiftende Meister der niederdeutschen Mahlerkunst; und durch eben dieses wissenschaftlich Tiefe und durch die objective Gründlichkeit der künstlerischen Auffassung und Ausführung zeigt er sich im Einzelnen auch wohl der oberdeutschen Kunst und Schule verwandt und ähnlich, weil alles Große und Erste in seiner Art umfassend und vollständig ist. Den ersten schönen Anfang und die Morgenröthe der niederdeutschen Kunst und Mahlerei werden wir später in dem Meister Wilhelm von Kölln auffinden. Als Gipfel der höchsten Vollendung in ihr wurde schon früher Hemmelink bezeichnet; wie Schoreel als derjenige, welcher diese schöne Art der altkatholischen Andachtsmahlerei am längsten treu bewahrt hat; Lukas von Leyden aber als ein ganz eigenthümlicher und unter den übrigen Abarten und Seitenwegen sehr bemerkenswerther Nebenzweig fantastischer Sonderbarkeit und Laune, wovon der erste Keim doch übrigens schon im Charakter der niederländischen Schule selbst gelegen ist. Durch diese reiche Fülle und hohe Zierlichkeit der Fantasie zeigt sich der niederdeutsche Styl der Mahlerei, so weit dieses die Verschiedenheit der Kunstart zuläßt, auch dem zweiten,

blumenartigen, geschmückten Styl der gothischen Baukunst nahe verwandt. Es ist ein ähnlicher Geist der blühendsten Fantasie, der in beiden waltet; wie denn jene romantische Bauart in eben den deutschen Niederlanden die höchste Schönheit in wunderbarer Künstlichkeit erreicht hat, welche auch der Sitz jener Mahlerschule waren. Wenn Dürer aber als ein Vereinigungspunkt und Mittelstufe zwischen der süddeutschen und niederländischen Schule der Mahlerkunst betrachtet wurde; so zeigt uns dagegen Holbein in seinen bessern Werken den Styl der oberdeutschen Art mehr ganz rein und unvermischt. In beiden Schulen deutschen Ursprungs aber dürfte noch ein unermeßliches Feld und eine Fülle von einzelnen merkwürdigen Kunstmomenten übrig und offen bleiben, welche in jener allgemeinen Idee des Ganzen und seiner Entwicklung noch nicht mit umfaßt sind.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zurück zu den Bildern in Brüssel, unter denen mir keine merkwürdiger waren, als zwei sehr alte von unbekanntem Meister, Nr. 153 und 154, in den noch nicht geöffneten Sälen; in kleinem Verhältniß, doch sind die Figuren größer, als es bei altitalienischen Bildern von der Classe zu sein pflegt, und dasselbe gilt auch von sehr vielen altniederländischen und altdeutschen Bildern, die wir noch werden anzuführen haben. Die Gegenstände sind die Geißelung Christi und die Himmelfahrt; wollte man in Ermanglung historischer Nachweisungen nach dem Styl eine Vermuthung wagen, so sollte man denken, sie müßten bedeutend älter sein als Eyck. Man kann sich aber, wo es an dem geschichtlichen Anhalt fehlt, in Voraussetzungen dieser Art bei dem ersten Eindruck leicht irren; indem man immer geneigt ist, schon im Voraus anzunehmen, daß das Rohere in der Kunst, auch der Zeit nach das ältere gewesen sein müsse; was doch nicht immer der Fall ist, da man auch in der Baukunst des Mittelalters, nachdem die kunstreichste Vollendung im blühenden Kirchenstyl des dreizehnten Jahrhunderts erreicht war, in dem folgenden Zeitalter oftmahls wieder ungleich plumper gebaut hat. Eben so trifft man auch nach Eyck in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts einzeln wieder auf niederdeutsche Gemählde, welche wegen der schlichteren und kunst-

loseren Art, wenn man nicht das Gegentheil historisch wüßte, nach dem Styl und der Kunst zu urtheilen, vielmehr älter scheinen müßten; wie denn überhaupt die Entwicklung der Kunst nirgends mit einer mathematischen Strenge und Gleichförmigkeit an eine Regel, die durchaus keine Ausnahme litte, gebunden erscheint. In den erwähnten beiden Bildern ist übrigens die Schönheit der Köpfe, die Kraft des Ausdrucks, Pracht der Farben und zierliche Vollendung der Gewänder so auffallend und einleuchtend gut, daß selbst der in der modernen Kunst Befangne ihnen das verdiente Lob nicht leicht versagen wird, und daß sie manchem der vorzüglichen Gemählde aus Eycks Schule in diesen Rücksichten kaum nachzustellen wären. Sie sind auf Goldgrund, in der einfachsten gradesten Anordnung; auf der Himmelfahrt sind nur die Füße des Verherrlichten durch eine Oeffnung des Himmels noch sichtbar, der Leib ist unsichtbar; auf den allerältesten Gemählden wird dieß mehrentheils so dargestellt. Die Mutter Gottes ist hier besonders schön, und so wird auch jedermann viele der Köpfe der Apostel leicht vortrefflich finden. Die ganze Art schließt sich nahe an jene oben erwähnten ältesten italienischen Gemählde von S. Luigi, die noch ganz im griechischen Styl sind; und doch ist auch das Altdeutsche darin unverkennbar. In den seltsam prächtigen und farbenreichen Kleidungen zeigt sich schon die Anlage zu dem, was späterhin in der Dürerischen Schule sich weiter entfaltete; nur ist alles noch einfacher und das wunderlich Fantastische nicht so absichtlich und nicht so gehäuft. Auch der Tyrann auf der Geißelung erinnert durch diesen Ausdruck der Bosheit an Dürer, doch ist der Charakter schlichter und nicht so Caricatur. So wie Dürer späterhin von manchen der bessern Niederländer ohne Zweifel benutzt wurde, so hat auch er aus den ältesten niederländischen Bildern nicht wenig gelernt und entlehnt. Solche Bilder wie diese beiden, sind eine wahre Grundanschauung für den alten Styl der deutschen Schule in den niederländischen und niederrheinischen Gegenden; unter alten Bildern werden wir künftig vorzüglich solche verstehen, die noch älter sind als Eyck.

Das Hauptbild in dem Saale der Alterthümer zu Brüssel ist ein großes Altarstück von Raphael in Lebensgröße, von Paris

hieher gesandt, weil es einiger Restauration bedürftig, und ohnehin als nicht ganz ausgemahlt und aus der ersten Manier des Raphael, wie man es zu nennen pflegt, bei den Franzosen weniger gelten mag. Es ist eine sogenannte himmlische Conversation; die Mutter Gottes auf einem einfachen Thron von vier Heiligen umgeben, unten zwei Engel, die von einem Notenblatte singen. Dieß Gemählde nimmt in dem Auge der Kunstverständigen eine vorzüglich wichtige Stelle in der Reihe der bedeutenden und entscheidenden Werke des reichsten Genius ein. Es ist aus der Zeit, wo Raphael noch nicht sich selbst durch die Antike und durch Michel Angelo war untreu gemacht worden; doch hat es alle die Kraft des Ausdrucks, die Wärme und Fülle der Behandlung, die man in manchen seiner ersten Bilder vermissen mag. Aus wenigen Bildern spricht uns so ganz Raphael selbst an, so deutlich, so durchaus rein von allen fremden Einmischungen. Die himmlischen Knaben, die nackend so recht kindlich dastehen, wird jeder gern zu dem lieblichsten rechnen, was man sehen kann, und worin Raphael einzig geblieben ist. Aber auch der als Pilger rauh gekleidete Jacobus, auf seinen mächtigen Stab sich stützend, der aus den hohen Augen des kraftvoll bärtigen Hauptes mit treuherziger Liebe auf das Christkind schaut, ist eine herrliche Figur; desgleichen der heilige Bruno, eines der sprechendsten, feinsten italienischen Gesichter, die Raphael je gemahlt hat. Die Mutter Gottes ist von der mittlern Art der Raphaelischen. Was aber noch am meisten an dem Bilde zu loben bleibt, ist die herrliche Einheit des Ganzen; von den unzähligen Bildern, welche denselben Gegenstand darstellen, ist vielleicht dieses das einzige, wo der eigentliche Sinn desselben grade getroffen, die Aufgabe, wenn man so sagen darf, wirklich ganz gelöst ist. Hier sind die umgebenden Begleiter nicht müßige Figuren, willkührlich und bedeutungslos neben einander gestellt, höchstens in bloß mahlerischen Gegensätzen des Ausdrucks und der Stellung. Nein, das Ganze ist wirklich ein Ganzes, alle Personen nothwendig in demselben, weil sie alle, bedeutend und innig unter sich verbunden durch die Richtung ihrer Mienen, im wirklichen Gespräch der Andacht verschlungen erscheinen, in dessen hohen Sinn der zu dem from=

men Beschauer gewendete Bruno diesen gleichsam einzuführen sich erbietet. Es ist eine wahrhaft große Composition, wo alles schlicht und einfach, und doch alles bedeutend und grade das rechte ist. In dieser Rücksicht könnte man etwa nur den alten Corregio zu Dresden mit der heil. Katharina, dem heil. Franciscus und Johannes dem Täufer noch vorziehen oder wenigstens neben dieses Raphaelische Bild stellen, welches unstreitig eines der schönsten und lobenswerthesten von diesem Meister ist.

Der Reichthum der bekannten Düsseldorfer Sammlung an berühmten Werken und Meistern der neuern Zeit, vorzüglich der niederländischen Schule, ist hinreichend von andern beschrieben worden, so daß wir uns nur auf das allein beschränken dürfen, was für unsern Gesichtspunkt das wichtigste ist und am meisten zur Ergänzung der früher gegebnen Anschauungen und Bemerkungen über die ältern Mahler dienen kann.

Ein Bild in kleinem Verhältniß von Dürer, ein sehr zusammengesetztes Märterthum der ersten Christen in Persien, mit vielen Figuren darstellend, wo er selbst nebst Pirkheimer in der Mitte steht, ist wohl durchaus nur als Skizze zu beurtheilen, wenn es nicht etwa gar bloß Copie ist; die Composition ist so reich, so ausdrucksvoll bedeutend, geordnet und tiefsinnig, als sich erwarten läßt; die Ausführung ist aber durchaus nicht so gründlich vollendet, als man es von diesem Meister gewohnt ist. *)

Unter den bessern Bildern der alten Italiener befindet sich eine schöne Anbetung der Hirten von dem Venetianer Bordone, ganz auffallend ähnlich dem früher erwähnten Palma Vecchio, desselben Inhalts zu Paris. Was von Andrea del Sarto gezeigt wird, gehört nicht grade zu dem Vorzüglichsten dieses Meisters. Ein Ecce Homo von Corregio, äußerst blutrünstig und entstellt, nicht ohne Fleiß gemahlt, aber doch sehr flau, erregt wohl Zweifel. Eine ganz kleine heilige Familie von Michel Angelo aber hat anz den Charakter, wie andre unbezweifelt ächte kleine Oelge-

*) Das Originalgemählde dieser äußerst reichen, dem Gegenstande nach aber allerdings abschreckenden Composition befindet sich in der Wiener Sammlung und ist meisterhaft ausgeführt.

mähldе desselben Meisters. Die Zeichnung kann wohl nur von ihm sein; der Ausdruck der Größe in den Zügen und Mienen ist ganz übertrieben und unnatürlich. Allgemein gerühmt und bewundert ist der heilige Johannes, welcher angeblich von Raphael sein soll. In dieser Voraussetzung müßte das Bild aus der Zeit des Raphael herrühren, da er sich schon auf dem Abwege der antikischen Nachahmerei befand. Dieser Johannes ist dem Apollo so verähnlicht, daß er allenfalls mit veränderten Attributen dafür gelten könnte. Es ist ein sehr kaltes Bild, trotz der gelehrten Verkürzungen; Form und Gedanke, wenn sie wirklich von Raphael sind, liegen weiter von der ursprünglichen, wahren Richtung seines schönen und frommen Geistes ab, als irgend eine andre seiner Hervorbringungen. Am meisten Aehnlichkeit hat es etwa noch mit dem Engel Michael zu Paris, aber wie viel großartiger gedacht und gestaltet ist dieser und wie so gar nicht gezwungen und kalt, trotz der hohen Kunst! Auch die Farbenbehandlung im Johannes ist ganz anders; freilich hat das Bild sehr nachgeschwärzt, doch muß auch ursprünglich das Helldunkel und seine Gegensätze und Verschmelzungen mehr darin gesucht worden sein, als in irgend einem andern Raphaelischen Gemählde. Von dieser Seite steht es ganz allein, und es wäre erst zu charakterisiren, wie es sich zu andern Bildern Raphaels verhält, welche denselben Gegenstand mit geringen Veränderungen darstellen und in Italien befindlich sind, ehe man bestimmen könnte, von welchem Schüler Raphaels das Gemählde selbst, oder doch die Ausführung desselben etwa herrühren möchte. Ungleich vorzüglicher und wichtiger ist eine heilige Familie Raphaels, aus seiner ersten Manier, wie man es zu nennen, und dadurch oft grade seine schönsten und gelungensten Werke mit einem heimlichen Tadel zu bezeichnen pflegt. An diesem Bilde ist zu loben das Lichte und Heitre im kraftvollsten Farben-Accord des Grünen, Rothen und Hellen; vor allem aber das Einfache, Große und Symbolische der ganz pyramidalischen Anordnung, deren Gipfel und Hintergrund zugleich der auf seinen Stab sich tüchtig stützende Joseph bildet. Man kann von diesem Bilde sagen, was von dem zu Brüssel; es ist ganz was es sein soll, es giebt unzählig viele heilige Familien-

von den verschiedensten Mahlern, schätzbar durch mannichfache einzelne Schönheiten, und reicher vielleicht an solchen, als das gegenwärtige sehr einfache Bild; aber hier ist grade der eigentliche Sinn und die rechte Bedeutung einer solchen Vorstellung getroffen, gleichsam das Wort des Räthsels ohne alle Anmaßung ausgesprochen.

Was die übrigen Bilder betrifft, so kann die Susanna von Domenichino wohl unter seine guten gerechnet werden. Der Saal des Rubens muß jedermann auffallen und überraschen; diesen Meister muß man in der That nur hier kennen lernen. Die verwilderte Fantasie dieses außerordentlichen Talents, welches selbst in seiner Verirrung noch große Spuren von der dichterischen Lebensfülle und dem magisch bunten Farbenspiele darbietet, welches die alten niederländischen Mahler so schön auszeichnet, in Lob und Tadel ganz zu würdigen und vollständig zu charakterisiren; das würde eine eigene Abhandlung erfordern, die jetzt nicht auf unserm Wege liegt. Nicht in den großen Prachtstücken, wie in dem Weltgerichte, überhaupt wohl nicht in der Behandlung der christlichen Heiligenbilder, erschien er mir von der vortheilhaftesten Seite; sondern bei solchen Veranlassungen, wo die Fülle und Kraft seiner Fantasie, zwar dichterisch genommen, vollen Spielraum behält, aber nicht in's Unermeßliche hinausschweifen kann, vielmehr auf einem beschränkten Raum festgehalten, sich desto gedrängter entfaltet, wie auf der berühmten Amazonenschlacht der hiesigen oder in der herrlichen Tiger- und Faunen-Familie der Dresdner Sammlung.

Von den Werken der spätern italienischen Schule ist vielleicht in der hiesigen Sammlung die Himmelfahrt Mariä, von Guido, das merkwürdigste. Doch ist dieses Bild, größer gedacht als ihm sonst gewöhnlich ist, nicht so kräftig ausgeführt und gemahlt, als die Fortuna von demselben Meister zu Paris und die oben erwähnte, wunderschöne Magdalena in der Lucianischen Sammlung. Man sieht hier gleichsam die beiden Extreme des verirrten Talents, des falschen Kunststrebens, beisammen: Rubens und Guido, manierirte Wirkung und das leere kalte Ideal. Es kann vielleicht befremden, daß ich auch das Ideal unter die falschen Principien der verirrten Kunst setze; aber so wie man dieses Wort, das ursprüng-

lich einen guten, reellen Sinn gehabt haben mag, gegenwärtig nimmt, ist es auch etwas durchaus Falsches. Man sucht es nur in den äußern Formen und sieht diese als das Erste und Letzte an; da doch die Bedeutung des Ganzen, der alle einzelnen Formen nur dienen und sie mit ausdrücken sollen, allein das Ziel des Ganzen sein kann. Sodann sucht man das Ideal in der Mahlerei, wie auch wohl in andern Künsten und Geistesschöpfungen, nicht in jener tiefsinnig genialischen Vereinigung entgegengesetzter Elemente, nicht in jener absichtlichen Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältniß, um der höhern Bedeutung des Göttlichen willen, die wohl Winkelmann und andre, die zuerst vom Ideal sprachen, gemeint haben mögen, sondern in einem bedeutungslosen Mittelwege, der zwischen allen Extremen durchschlüpfend, nur das Unedle sorgfältig zu vermeiden bemüht ist. Es giebt, wie in allen Wirkungsarten, so auch in der Kunst, eine volle und eine leere Mitte: die volle Mitte ist die, wo widersprechende Kräfte sich bis zur Sättigung durchdringen, und da wird immer auch ein neues Lebendiges hervorgehen; von dieser gilt es, daß die Wahrheit nicht nur, sondern auch die Schönheit selber in der Mitte liege. Die andre Mitte aber ist unfruchtbar, leer und durchaus negativ; und das ist es, was man jetzt Ideal nennt, und darüber gar nicht mehr an das höhere Symbolische, an die Andeutung des Göttlichen in dem Ganzen einer künstlerischen Darstellung denkt. Nur darnach strebte Guido, wo er mehr als reizend sein will, und auch die besten Meister der französischen Schule streben nach nichts anderm. Rubens, ja Rembrandt, möchten darin immer noch einen höhern Rang als die Franzosen und die flachen Italiener der spätern Zeit behaupten, daß sie wenigstens einen kräftigen Irrthum zeigen; es ist alles in ihnen durch und durch manierirt, aber es ist doch noch ein origineller Mißbrauch der Farbe und des eignen unverkennbaren Talents. Die neueste französische Schule scheint beide Grundirrthümer verbinden zu wollen; das leere falsche Ideal in antikischer Nachahmerei, und die grellste Theater-Wirkung. Denn gewiß ist dieser Effekt, das Auffallende und in die Augen Springende der neuesten Modegemählde gar nicht mehr mahlerisch, sondern gradezu theatralisch, und von ihrer so gränzenlos und bis zur vollendeten

Unnatur übertriebenen, höchst subjectiven Schauspielerei ganz treu copirt. Doch ist es wenigstens ein bestimmter Effekt, daher denn solche Produkte immer noch mehr Charakter haben, als manche der neuesten Deutschen, die auf jenem falschen Idealwege hervorgebracht worden, aber statt des vermeinten Ideals nur in eine mannichfache Unförmlichkeit und charakterschwache Nichtigkeit gerathen sind.

In Kölln bemerken wir zuförderst eine heilige Margaretha, von Raphael, im Besitz des Mahlers Hoffmann. Es war dieses Gemählde ehedem in derselben, in der Kunstgeschichte nicht unbekannten Jabach'schen Sammlung, aus welcher auch das Pariser Bild in die ehemahlige königliche Sammlung gekommen ist. Dieses letzte aber ist so sehr beschädigt gewesen, daß es ganz hat überarbeitet werden müssen, um es wieder herzustellen. In diesem Zustande befand es sich nebst andern in der vorigen Sendung erwähnten Bildern, während der letzten Zeit, im Restaurationssaale des Louvre; es gewährte aber nur einen traurigen Eindruck über die sichtbare Zerstörung. Das Göttliche dieses Gedankens ist freilich nicht zu vertilgen gewesen; aber man fühlt deutlich, wie viel das Bild müsse gelitten haben. Mag nun dieses auch ursprünglich das Original gewesen sein, jenes aber nur eine alte, unter den Augen des Meisters verfertigte Copie; gegenwärtig ist das Pariser Bild so verdorben, daß es kaum möglich sein dürfte, diese Frage aus der Anschauung allein, ohne historische Nachweisungen zu entscheiden; so daß das hiesige ohne Bedenken vorzuziehen und als das einzige noch erhaltene Exemplar dieses so unvergleichlich schönen Bildes zu betrachten ist; es müßten denn etwa in Italien noch andre Wiederhohlungen desselben Bildes sich finden; in der Raphaelschen Margaretha zu Wien ist der Gegenstand ganz anders behandelt. Von welchem der Schüler Raphaels die hiesige nun aber gemahlt sei, und ob vielleicht der Kopf von dem Meister selber sein könne, überlassen wir solchen zu entscheiden, die nach einem langen Aufenthalte in Italien, nach oft wiederhohlter Vergleichung und eigner Anschauung aller Werke des Raphael und der unmittelbar unter ihm und mit ihm arbeitenden Schüler, als praktische Künstler darüber ein competentes Urtheil haben können. Man kann

dieses Gemählde, dem Gegenstande und seiner Bedeutung und Auffassung nach, wohl mit dem Engel Michael des Raphael vergleichen; es ist eben so groß und edel gedacht, doch ist der Sieg über das Schlechte und häßlich Ungeheure hier leichter und anmuthsvoller. Es ist hier nicht die Tugendkraft des überwindenden Helden und Fürsten der Geister, sondern es ist der unbewußte Sieg der schuldlosen Liebe und heitern Schönheit, zu deren Füßen das Niedrige von selbst erstirbt. Das Göttliche der Stellung, wie die Heilige, in ihrer Rechten die Palme haltend, über dem Ungeheuer, das ihr Fuß, ohne daß sie auch nur nach ihm niederschaut, vernichtet, grade aus dem Bilde heraustritt, ist auch in dem Kupferstiche erkennbar; das heitre Gesicht dieser christlichen Glaubens-Heldin zeigt eine hohe, aber individuelle Schönheit und Anmuth, das Göttliche blickt vorzüglich aus den hellen, offnen Augen und dem himmlischen Lächeln des Mundes hervor.

In derselben Sammlung sah ich einige heilige Figuren, ehemahls Seitenstücke zu einem Altarbilde von Dürer, sehr charaktervoll und gründlich ausgeführt, auf Goldgrund. Man hat die Vorliebe für diese in der ältern Zeit allgemeine Art, in diesen Gegenden weit länger beibehalten als in Italien nicht nur, sondern selbst als in dem südlichen Deutschlande. Man möchte also vermuthen, daß diese Bilder für eine hiesige Kirche bei Dürer während seiner Reise durch die Niederlande seien gemahlt oder bestellt worden. Für ihn bleibt es eine Abweichung von seiner gewöhnlichen Art, die einen besondern Grund oder äußre Veranlassung gehabt haben muß. Denn grade ihm gewähren Bilder mit einem landschaftlichen Hintergrunde mehr Spielraum, den ganzen Reichthum seines erfinderischen Tiefsinns zu entfalten.

Wir haben aber noch viele andre, wichtige Gemählde anzuführen, welche uns hier näher angehen, weil sie dem hiesigen Boden und Lande einheimisch entsprungen sind. Die alte Stadt Kölln, welche unter ihren ehemahls mehr als hundert Kirchen, die größere Anzahl beinah, als bedeutende und wichtige Denkmahle und Kunstwerke der höhern Architektur anführen darf, so daß an diesen allein sich wohl eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst entwickeln ließe, nach allen ihren Verschiedenheiten und Verände-

rungen von den ältesten Zeiten an bis zu jener höchsten Vollendung des baukünstlerischen Styls, den man am hiesigen Dome bewundern muß; die Stadt Kölln ist, trotz aller Zerstörungen und gewaltsamen Veränderungen, welche der Krieg, und alles, was darin, besonders die Kirchen und Klöster, erleiden mußten, mit sich geführt hat, auch jetzt noch an alten Gemählden vielleicht nicht minder reich, als sie dem Kenner alter Baukunst merkwürdig sein muß.

Und diese Gemählde sind altdeutsche Gemählde, eine eigne für sich bestehende Schule, reicher, umfassender, als es vielleicht je eine im südlichen Deutschlande gab; eine Schule, welche zugleich die innige Verbindung und Einheit der altdeutschen und altniederländischen Mahlerei augenscheinlich beweist. Hier findet man Bilder, welche man den besten Holbein's an die Seite setzen darf, andre in Dürers Art, und wieder andre aus der Schule des Eyck; dann viele andre, welche weit älter sind als alle diese Meister, eine Menge Verschiedenheiten, die zum Theil das Beste jener drei großen Stammväter und Urheber oder Epochen der deutschen Schule in sich vereinigen, oder doch die Familienähnlichkeit mit diesem oder jenem nicht verkennen lassen, wenn gleich sie auch ihr Abweichendes und Eigenes habeu. Es würde schwer sein, nur die verschiedenen Mahleren aufzuzählen, welche sich an den ältesten Bildern eines unbestimmten Alterthums, deutlich unterscheiden und auf eben so viele ausgezeichnete Meister schließen lassen.

Der alte Kunstsinn scheint sich hier länger erhalten zu haben, als irgendwo sonst; und noch jetzt bewährt sich derselbe, durch eine allgemeine Liebhaberei, mit Sinn und Kenntniß verbunden; und durch eine mannichfache Neigung zum Sammeln, welche besonders auf das Alterthümliche gerichtet ist. Die meisten dieser Bilder, selbst aus schon spätern Zeiten, sind auf Goldgrund, und auf Holz gemahlt; bisweilen ist auf das Holz eine Leinwand geleimt, und auf diese wieder ein Gipsgrund getragen, welches die Farben besonders dauerhaft erhält. Die Farbenpracht ist fast in allen bewunderungswürdig, das Blau durchaus Ultramarin und auch die andern Farben sind nach Verhältniß die köstlichsten und glänzendsten.

Die meisten dieser Gemählde sind jetzt so, wie sie während des Krieges und nach der Zerstörung der Kirchen und Klöster, erst verschleudert und dann wieder aufgesucht und gerettet worden, noch mehrentheils zerstreut und einzeln in Privatsammlungen aufgestellt, deren es hier mehrere in ganz verschiednen Fächern bedeutende giebt; von denen auch die meisten sehr zweckmäßig angelegt, und auf ein bestimmtes beschränktes Ziel gerichtet sind, daher sie sich schon von selbst in die kunstgeschichtliche Ordnung einreihen. Die lehrreichste unter diesen für die Kunstgeschichte wird wohl die Sammlung des gelehrten Kanonikus Wallaf sein, wenn sie erst geordnet worden *); denn dieser Mann, der alle diese Dinge zum besondern Gegenstande seiner Nachforschungen gemacht hat, ist besonders darauf ausgegangen, eine vollständige Reihenfolge der köllnischen Schule aufzustellen von den ältesten Zeiten durch van Eyck's Schule, Dürers Art, Holbein und dann

*) Diese Sammlung ist jetzt ein Eigenthum der Regierung geworden und der öffentlichen Benutzung gewidmet. Das große Altbild von der Mutter Gottes und den Schutzheiligen der Stadt Köln hat in dem hohen Dome seine würdige Stelle gefunden, dessen herrliche Glasfenster in neu gereinigtem Glanze strahlen, wie eine ähnliche Erneuerung auch in andern Kirchen Statt gefunden hat. Manche neue Sammlungen haben sich seitdem noch, durch den rege fortschreitenden Eifer einzelner Kunstliebhaber gebildet, welche vieles Alterthümliche und Schöne von köllnischen und andern niederdeutschen Gemählden enthalten, wie die des geistlichen Herrn Fochem. Besonders lehrreich war mir, bei einem kurzen Besuche im Frühjahre 1818 in Kölln, eine sehr reiche Privatsammlung von Glasmahlereien, welche eine äußerst merkwürdige Reihenfolge, durch alle Jahrhunderte fortgeführt, vom ersten Anfange bis zum letzten Verfall dieser Kunst darbietet. Die Boisseréesche Sammlung, mehrere Jahre hindurch in Heidelberg von unzähligen Fremden gesehen und bewundert, jetzt aber als Zierde der Hauptstadt von Würtemberg, noch würdiger und geräumiger aufgestellt; welche uns die großen, wesentlichen Grundanschauungen für die niederdeutsche Mahlerkunst im Allgemeinen und Ganzen, in allen ihren Bildungsstufen, in belehrender Vollständigkeit, vor Augen stellt, besitzt zugleich auch einen Schatz der vorzüglichsten Stücke aus der besondern köllnischen Schule und von dem Meister des Dombildes.

Hans van Achen bis auf die späte Zeit, da die Köllnischen Mahler nach Rubens und van Dyk sich bildeten.

Von dem ganzen Reichthume dieser höchst merkwürdigen Kunstalterthümer würde es nur nach einer viel weiter eindringenden und ausführlichen Untersuchung und Durchforschung auf diesem selbst geschichtlich noch ganz unbekannten Theile der deutschen Kunstentwicklung möglich sein, eine befriedigende und vollständige Nachricht und Beschreibung zu geben. Für jetzt wählen wir nur drei Stücke verschiedener Art aus, um wenigstens einen vorläufigen Begriff zu geben.

Die Krone von allen Werken der Köllnischen Mahlerschule ist ein großes Bild in drei Abtheilungen, sehr reich an Figuren in voller Lebensgröße, auf Goldgrund, welches ehedem in der Kapelle des Rathhauses befindlich war. Das Mittelstück stellt die Anbetung der heiligen drei Könige dar, auf dem Seitenflügel rechts steht der heilige Gereon und seine Kriegsgesellen, auf dem linken die heilige Ursula nebst ihren Jungfrauen und dem heiligen Aetherius, ihrem Geliebten, im Hintergrunde die Bischöfe St. Kunibertus und S. Severinus. Es war unstreitig die Aufgabe und Absicht, die sämmtlichen Schutzheiligen der Stadt hier vereinigt vorzustellen. Dieses Bild ist einzig in seiner Art, wie auch der unvollendete Dom zu Kölln unter den gothischen Gebäuden einzig geblieben ist, mehr noch wegen der hohen einfachen Schönheit des Styls als wegen der Größe der Anlage. Manche haben bei diesen Bildern auf Dürer rathen wollen, bloß weil die hohe Vortrefflichkeit des Werkes gleich auf den berühmtesten unter allen Nahmen der früherhin so wenig bekannten altdeutschen Schule führen mochte. Wohl könnten einige von den Nebenfiguren unter den Begleitern der Magier in ihrer etwas bizarren Tracht, Stellung und Gestalt wohl allenfalls an jenen Meister erinnern; doch ist dieses eine allgemeine Eigenschaft und Weise aller jener ältern Mahler. Die frische, weiche und kraftvolle Carnation in den Köpfen aber erinnert mehr an Holbein; aber auch diese Treue und Wahrheit der Auffassung und der Farben gehört der Zeit und dem damahls herkömmlichen alten Styl an, obwohl diese hohe Vollkommenheit darin in allen Zeiten nur das Erbtheil der

auserlesensten Wenigen sein kann. Der dichte dunkelgrüne Vorgrund, aus Kräutern gleichförmig wie ein Teppich gewebt, mit einzelnen eingestreuten Blümchen und Feldfrüchten, ist fast wie auf den Eyck'schen Bildern, und so ist auch das Grade und Ernste der Gestalten und Gesichter mehr in dieser Art. Von diesem Bilde ganz besonders war es gemeint, was ich vorhin von der Vereinigung der bedeutendsten Vorzüge aller jener drei deutschen Meister in Einem Bilde sagte; welche Vorzüge übrigens keinesweges so miteinander streiten, als die Manieren der verschiedenen italienischen Mahler, welche man wohl sonst nach den langen Kunstrecepten des Mengs in einem wahrhaft classischen und correcten Gemählde vereinigen zu müssen glaubte. Ein wunderbarer Fleiß der Ausführung und die strahlende Farbenpracht sind in diesem Bilde von einer Vortrefflichkeit, wie es auch auf den besten altdeutschen Gemählden in dem Grade nur äußerst selten gefunden wird. Man sieht, daß jene Zeit das Köstlichste und das Höchste in diesem Bilde aufbieten wollte, was sie vermochte. Es ist mit größter Liebe vollendet; aber es ist auch entworfen im Geist und unter der Begünstigung der göttlichen Liebe. Es ist noch etwas darin, was man in den Gemählden jener drei Künstler doch nicht fühlt; die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, er hat das Auge der Schönheit gesehen, und von ihrem Hauch sind alle seine Bildungen übergossen. So allein, wie Angelico unter den ältern, oder Raphael, der Mahler der Lieblichkeit, unter den neuern Italienern steht, so einzig ist dieser unter den Deutschen. Er hat die himmlische Fantasie des einen und die hohe Schönheit des andern; in der Kunststufe aber steht er weit über dem Angelico und könnte etwa dem Perugino gleichgestellt werden. Die Mutter Gottes mitten auf dem Throne sitzend, von einem langen, dunkelblauen, mit Hermelin gefütterten Mantel umflossen, wird wohl jeden, der sie gesehen, an die Raphael'sche Maria in Dresden erinnern müssen, durch die königliche Hoheit der etwas mehr als lebensgroßen Gestalt, und durch die ganz überirdische, idealische Schönheit des Angesichts. Doch ist die demuthsvolle Neigung des gleich der Sonne in Milde leuchtenden Hauptes und des Auges, der alten Idee getreuer. Auch die Hände

die auf ganz alten Bildern oft etwas schwach erscheinen, sind wie sie nur bei den besten Mahlern gefunden werden; nur die Beine und Füße in ihrer schlichten Stellung und spitzigen Fußbekleidung, sind noch etwas hetrurisch grade und verrathen den alterthümlichen Styl. Anordnung und Ausdruck werden selbst Künstler der jetzigen Zeit vortrefflich finden müssen. In Rücksicht des Reichthums an so ausdrucksvollen und doch so vollendet ausgearbeitet großen Köpfen, kann man dieses Gemählde den größten Hervorbringungen von Raphael vergleichen und an die Seite stellen. Herrlich treten die Figuren hervor, besonders in den Seitengruppen, wo der Vorgrund etwas heller ist; die Hauptfiguren der beiden Märtyrer, der heilige Gereon in voller Rüstung, jedoch ohne Helm, und die schöne Ursula mit dem Pfeile in der Hand neben dem geliebten Jüngling, der sie mit zärtlicher Bekümmerniß anschaut. Wie schön und gefühlt ist die Art, wie diese ausgezeichnet, und ihr Märterthum in der rührenden Stellung und dem blassen Gesicht grade nur so viel angedeutet worden, um die freudige Hoheit des Hauptgegenstandes auf dem Mittelstück, durch diese wehmüthige Umgebung in ein noch innigeres sanftes Liebesgefühl zu verschmelzen. Doch wie ließen sich alle Schönheiten dieses Gemähldes aufzählen oder auch nur die Umrisse der Anordnung und des Gedankens einigermaaßen befriedigend beschreiben? In einem Werke, wie dieses, liegt die ganze Kunst beschlossen; und etwas Vollkommneres, von Menschenhänden gemacht, kann man nicht sehen.

Es sei vergönnt, den Eindruck, welchen dieses herrliche Altargemählde der Stadt Kölln, in seiner dreifachen Abtheilung hervorbringt, in der gleichen Anzahl poetischer Nachbilder wieder zu geben.

I.

Ein goldner Glanz liegt blendend aufgeschlossen,
    Maria sitzt auf hohem Himmels Throne,
    Ihr Haupt umziert die demantreiche Krone,
    Vom reinen Blau des Mantels weit umflossen;

Und zarte Blümlein sind dem Grün entsprossen,
    Wo vor der heil'gen Jungfrau und dem Sohne
    Die Könige, gelangt aus ferner Zone,
    Voll Inbrunst knie'n, in Andacht hingegossen.

Fromm reichen sie des Orients reiche Gaben,
Des Goldes Zier, der Myrrhen süßes Düften,
Dem Kinde, hohen Ernstes voll, erhaben.

Und wie die Männer dort in Einfalt schauen,
Die Englein jubiliren in den Lüften,
Blüht Hoffnung auf, und seliges Vertrauen.

II.

Wer naht in muth'ger Zuversicht dem Orte;
Gerüstet, stark, als ob ihn Siegs gemahne,
Das Kreuz goldflammend auf azurner Fahne,
Freudig im Geist, vertrauend fest dem Worte?

Sankt Gereon, der Tapfern Licht und Horte,
Enteilend frei des Todes düsterm Wahne,
Tritt hier getrost auf lichter Himmels Bahne,
Voran der glaubend folgenden Cohorte.

Muthvoll und freudenvoll, getreu und sinnig,
Vertrauend so dem Tode wie dem Leben,
Seht hier die Heldenbilder vor'ger Zeiten!

Nicht Marter, nicht der Tod macht die erbeben,
Die treu vereint, als Brüder fest und innig
Im Glauben zu Maria's Throne schreiten.

III.

Im königlichen Schmucke, reich umgeben
Von holder Jungfrau'n auserles'nen Schaaren,
Vom Todespfeile frei, und von Gefahren,
Erscheint Sankt' Ursula im klaren Leben.

Sie nahet demuthsvoll, doch ohn' Erbeben!
Der Jüngling, den wir neben ihr gewahren,
Von Engels Angesicht, mit goldnen Haaren,
Wohl dürfte nach der heil'gen Braut er streben.

Mit zarter Sorge schaut er auf sie nieder;
Er hat den Martertod mit ihr gelitten,
Findet mit ihr an Gottes Thron sich wieder.

Und in der Farbenpracht, in Liebesgrüßen,
In ew'ger Schönheit Fülle, zarten Sitten,
Führt sie die Liebe zu Maria's Füßen.

Und der Nahme dieses glücklichen Meisters ist lange Jahrhunderte hindurch unbekannt gewesen, und bis auf unsre Zeit hinab geblieben! So war es die Art jener altdeutschen Zeit; weiß man ja doch auch den Nahmen des Mannes nicht, der das Wunderwerk des Domes entwarf; denn nicht die Eitelkeit trieb jene Alten, sondern die Liebe zum Werk. Aber die Nachwelt hätte nicht so undankbar und vergeßlich sein sollen. Ein Freund von mir ist so glücklich gewesen, einige kleinere Bilder an sich zu bringen, die offenbar von demselben Meister herrühren; sehr viele der Köpfe sind von diesem früheren Versuch auf das große Bild genau übertragen, aber freilich mit den größern Verhältnissen, auch reicher entwickelt und noch sorgfältiger ausgeführt. Die Idee des großen Bildes liegt in diesen ersten Entwürfen noch wie die Blume in der zarten Knospe verschlossen, ehe sie vollendet aufgegangen. Doch beseelt dieselbe liebevolle Anmuth auch diese kleinern Bilder, die jeder, der das Große gesehen, mit der innigsten Theilnahme beschauen muß, und die schon an sich zu den sehr ausgezeichneten gehören. Sichtbar geht aus der Vergleichung dieser kleineren Bilder, so wie auch der zwölf Apostel von demselben Meister, mit dem großen Altargemählde hervor, daß sie einer früheren Epoche angehören; dagegen jenes Bild, welches zur höchsten Verherrlichung der Stadt Kölln und ihrer sämmtlichen Schutzheiligen dienen sollte, und zu welchem der Meister desselben ohne Zweifel alle seine Kraft aufgeboten haben wird, uns seine Kunst auf den Gipfel der vollendetsten Ausbildung, so weit er diese erreicht hat, darstellt. Diese Bemerkung darf nicht übersehen werden, bei den Nachforschungen über den Urheber des Bildes, und kann eine Hindeutung abgeben, um auf die Spur desselben zu führen. Der sicherste Anhaltspunkt liegt in der Zeit der Vollendung des großen Bildes; und diese fiel in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, am wahrscheinlichsten 1410. Zusammengenommen mit jener Bemerkung, welche aus der Vergleichung der verschiedenen Werke desselben Meisters hervorgeht, führt uns diese Zeitbestimmung wie von selbst und auf eine Weise, die kaum umgangen werden kann, auf den Meister Wilhelm von Kölln, welcher in der Limburger Chronik gegen Ende des vierzehnten

Jahrhunderts als ein hochberühmter Mahler derselben Zeit und eben jener damahls in allen Künsten so blühenden Stadt angeführt wird; da man zu einem solchen öffentlichen Stadt- und herrlichen Prachtgemählde gewiß nur einen sehr berühmten Meister damahliger Zeit wählte. Es ist also eine hinreichende und überwiegende Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß jener Wilhelm von Kölln der glückliche Meister des herrlichen Wunderbildes gewesen. Ein noch bestimmteres geschichtliches Zeugniß aus gleichzeitigen Urkunden giebt es indessen, so viel ich weiß, nicht darüber. Dazu ist auch wenig Hoffnung, indem das Zunftbuch der Köllnischen Mahler, welches noch am ersten Aufschluß geben könnte, seit geraumer Zeit verloren worden. Alle jene vortreffliche Künstler, die eine solche Fülle der mannichfachsten Bilder hervorgebracht haben, waren nähmlich nichts mehr als bescheidne Genossen der Mahlergilde einer einzigen deutschen Stadt; mit welcher Mahlergilde auch die Glasmahler und Sticker zu einer Zunft vereinigt waren, wegen des allgemeinen Gebrauchs prachtvoller mahlerischer Darstellungen auf Teppichen und Festgewändern, wie auf Glas. Solche Thatsachen können einigen Begriff geben von dem, was Deutschland ehedem war, wenn der Anblick dessen, was es jetzt ist, uns selbst von der Erinnerung des Großen immer mehr zu entfernen droht.

Sollte aber jemand Zweifel hegen gegen diese Ankündigung und Behauptung einer so sehr alten Köllnischen Schule deutscher Mahlerei, so können wir dafür einen sehr vollgültigen und zwar gleichzeitigen Gewährsmann aus dem schwäbischen Zeitalter anführen. Es ist einer der größten Dichter und Meister in der Kunst der Poesie, die Deutschland jemahls gehabt hat; doch unter dieser Bezeichnung möchten ihn nur wenige erkennen in dem Zeitalter des Undanks und der Vergessenheit altdeutschen Ruhms. Wolfram von Eschilbach, in seinem Parcival sagt, Vers 4705 der Myller'schen Ausgabe, da von der bezaubernden Schönheit eines Ritters die Rede ist:

„Von Köllne noch von Mastricht
Nicht ein Schildrer entwurf ihn baß."

Das Gedicht ist aus dem ersten Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, und die Handschrift selbst, nach Bodmers Urtheil, nicht

viel jünger. Diese Stelle beweist mithin, daß eine Köllnische Schule der Mahlerei fast zwei Jahrhunderte vor Johann van Eyck schon ganz allgemein berühmt war, so daß der Dichter sie vorzugsweise als Beispiel nennen konnte; und zwar ein Dichter, der im südlichen Deutschlande, also in ziemlich weiter Entfernung von jenen beiden dort genannten Städten einheimisch und wohnhaft war.

Jenes Gemählde gehört der Zeit des vollendet schönen Styls an. Eine Reihe von acht Bildern bei Herrn Lieversberg, in kleinerm Verhältniß, wo jedoch die Figuren über einen bis anderthalb Fuß lang sind, so wie auf den beiden oben erwähnten alten Bildern in Brüssel, mit welchen sie überhaupt eine starke Aehnlichkeit haben, gehört einer verhältnißmäßig schlechteren Schule oder roheren Epoche an, die aber darum keinesweges eine ältere zu sein braucht, wie man beim ersten Eindruck leicht voraussetzt. Sie werden dem Israel von Meckenem zugeschrieben und würden sonach der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. In jedem Fall stehen sie auf einer geringeren Kunststufe, als Eyck und Hemmelink, wie sich davon aus jeder Zeit besonders auch in der niederdeutschen Kunst, Beispiele finden, enthalten aber dessen ungeachtet sehr viel Lobenswerthes und Schönes.

Die Gegenstände dieser Reihenfolge von kleinen Gemählden aus der Leidensgeschichte des Heilandes, sind: die Einsetzung des Abendmahls, die Gefangennehmung Christi am Oelberge, die Verspottung nebst der Geißelung im Hintergrunde; die Darstellung vor Pontius Pilatus, der Hingang zum Kreuz, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuz und die Auferstehung. Die Bilder sind auf Goldgrund gemahlt, doch ist auf mehreren eine Landschaft im frischesten Grün vor dem Goldgrunde angebracht, und überhaupt in der übrigen Farbenpracht das helle glänzendste Grün besonders herrschend. Es gehören diese Bilder überhaupt, ungeachtet dessen, was oben in Vergleich mit andern gesagt ward, immer noch unter die sehr vorzüglichen und schönsten Alterthümer der niederdeutschen Kunst. Die Pracht der Farben und bedeutender Gewänder, so wie die Sauberkeit der äußerst fleißigen Ausführung ist vortrefflich, doch sieht man das auch auf andern guten altdeutschen Bildern. Unvergleichlich aber ist

die Kraft und der Reichthum des Ausdrucks in den Köpfen; man dürfte nicht anstehen, das Bild von der Verspottung und Dornenkrönung des Heilandes, in Rücksicht des so mannichfachen Ausdrucks der stumpfsinnigen Bosheit und Rohheit manchem von Dürer an die Seite zu stellen, der doch grade diesen Gegenstand so oft und so gründlich durchgearbeitet hat. Aber auch im Edlen war der Künstler nicht weniger ausdrucksvoll, wie besonders die Köpfe der Apostel auf der Einsetzung des Abendmahls, unter denen ganz bewundernswürdige sind, beweisen mögen. Der Johannes auf diesem Bilde soll unter dem Arm des Heilandes über seinen Schooß auf dem Tisch ruhen; diese schwere Verkürzung ist dem Mahler ganz mißlungen, welches man sich als ein Merkmahl von der alterthümlichen Beschaffenheit des Bildes gefallen lassen mag, da der Künstler sich sonst in Köpfen und Stellungen als einen tüchtigen Meister und Zeichner zeigt; auch die Hände sind zum Theil von der höchsten Form und Ausarbeitung. Was die Schönheit der Köpfe und den seelenvollen Ausdruck betrifft, verdient dieser Meister eine der vorzüglichsten Stellen unter den niederdeutschen Mahlern der ältern Zeit. Auf den sonst allgemeiner bekannten altdeutschen Bildern habe ich nichts so liebevoll Schönes und rührend Anmuthiges gefunden, als das Gesicht des Johannes und der Mutter Gottes, auf der Abnahme vom Kreuz in dieser Bilderreihe. Johannes, ein großer Kopf, von fliegenden Haaren umwallt, hält die Mutter und schaut die Betrachter an, mit dem Ausdruck der schmerzlichsten Begeisterung. Der heilige Leichnam wird erst heruntergenommen, und ist noch in den Händen der ihn auf der Leiter Abnehmenden. Die andern Frauen sind blaß und kummervoll und ohne viel Bewegung; die Mutter aber im dunkelblauen Gewande sitzend, Blick und Arme mit zärtlicher Besorgniß für den Todten, ihren eignen Schmerz ganz vergessend, sehnsuchtsvoll in die Höhe streckend, als ob er noch lebte, noch fühlte, ist grade belebter, ja sogar jünger, aber in der hohen jungfräulichen Schönheit so rührend sanft, daß man die hellen Zähren, die aus den blauen Augen rinnen, leicht mit eignen begleiten möchte. Inniger wird man schöne Wehmuth nicht leicht auf einem Gemählde ausgedrückt finden. Erhabner noch, aber

ganz freudig erhaben, ist der auferstehende Christus, nebst der Kreuzesabnahme und dem Abendmahl, das vorzüglichste unter allen übrigen, in Rücksicht der Anmuth, wie die Dornenkrönung im Ausdruck. Hier ist das Gesicht des Heilandes ganz verklärt und kaum noch in den Zügen die Aehnlichkeit erkennbar, selbst mit dem freudig begeisterten aber noch sterblichen Christus auf dem Abendmahle. In allen andern Darstellungen des Leidens ist das höchst ausdrucksvolle Gesicht ganz dasselbe, bis auf die Verschiedenheiten, die in der Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz der doch sehr edel gehaltne Ausdruck des Sterbens und des Todes mit sich brachten.

Sehr merkwürdig, lehrreich sowohl als herzerhebend, war mir der Anblick eines Bildnisses in Lebensgröße vom Kaiser Maximilian aus der Wallraffischen Sammlung *). Der Monarch sitzt im vollen kaiserlichen Ornate, das Scepter in der Rechten, mit der Linken den Griff eines großen Schwertes haltend, vor einem offnen Fenster an einem einfachen farblosen Tisch, dessen Ecke den äußersten Vorgrund rechts bildet. Die herrliche Rüstung ist vergoldet, darüber hat er einen dunkelgrünen Mantel mit breiter perlengezierter Borte, eine kunstreich aus Edelsteinblumen geflochtne hohe Krone auf dem Haupt; der Orden des goldnen Vließes an reich mit Edelsteinen verzierter Kette, hängt um die Brust auf dem goldnen Panzer. Das Gesicht, wo der Ausdruck hoher Würde und ein unbeschreiblicher Adel und Verstand mit gutmüthiger Milde gepaart erscheint, ist beinahe im Profil, mit grade vor sich hinschauendem Blick. Es tritt stark hervor auf einem rothen Teppich, der als Wand den Hintergrund macht und mehr als die Hälfte der Breite einnimmt; auch die langen, sonderbar grade und steif herabgekämmten blonden Haare, vermuthlich nach dem natürlichen Costüm, hat der Mahler, als nächsten Hintergrund an dem Umriß des Gesichts herab, vortrefflich benutzt. In allen Nebenwerken ist der Fleiß der Ausführung,

*) Ein anderes Exemplar von demselben Bildnisse enthält die kaiserliche Gemählde-Sammlung zu Wien; das Köllnische aber ist viel schöner in der Ausführung.

selbst in Vergleich mit dem in der altdeutschen Schule sonst gewöhnlichen Fleiß, noch bewundernswürdig. Das Gesicht aber ist leicht gemahlt und wie hingehaucht, höchst weich in der Behandlung und durchaus nicht ängstlich ausgeführt; eine so wahrhafte und warme Carnation hat auch Holbein nicht. Aus dem offnen Fenster zeigt sich im äußersten Hintergrunde rechts eine landschaftliche Aussicht, von dem rothen Teppich durch den breiten hellgrünen Rand schön abgeschnitten. Die weite See und ein steiles unübersteigliches Felsengebirge, darauf ganz oben, hie und da auf den höchsten Klippen und in den Hohlwegen und Schluchten, fliehende Gemsen und nacheilende Jäger zerstreut sind; in Anspielung auf ein bekanntes Abentheuer, wie der ritterliche Kaiser einstmahls auf der Gemsenjagd, einer Beschäftigung, die er sehr liebte, aus großer Lebensgefahr wunderbar errettet ward. Dieses Portrait gehört zu der höheren oder historischen Gattung von Bildnissen, mit landschaftlichem Hintergrunde, durchaus bedeutenden Attributen und einem mehr als bloß charakteristischen Ausdruck, deren einige wir von Raphael und von Leonardo angeführt, und die wir mit dem Nahmen der symbolischen Bildnisse als die höchsten bezeichnet haben. Doch würde ich in Verlegenheit sein, wenn ich auch aus dieser Gattung noch ein Bildniß nennen sollte, welches diesem des Kaisers Maximilian an die Seite gesetzt zu werden verdient. So wie ich die Alexandersschlacht von Altdorfer ein Rittergemählde nannte, so möchte ich dieses ein Heldengemählde nennen; denn wie in einem erhabnen Heldengedichte ist der Ausdruck ritterlicher Tugend hier mit dem Gefühl der königlichen Würde vereinigt. Es erinnert auf das Herrlichste an die Hoheit des altdeutschen Kaiserthums; ehe noch Ausländer und Bürgerkriege das Reich zerstörten, und stellt uns die letzten großen Zeiten desselben dar, wie die Herrlichkeit einer untergehenden Sonne.

Dieses wenige sei genug, um einen vorläufigen Begriff von den Schätzen altdeutscher Mahlerkunst zu geben, die sich zu Kölln befinden. Und nun zum Beschluß noch eine Frage, die mit dem eigentlichen Zweck aller unsrer Betrachtungen und Andeutungen eigentlich in sehr naher Beziehung steht. Ist es wahrscheinlich, daß auch jetzt in unsrer gegenwärtigen Zeit noch von neuem eine

wahre, große und gründliche Mahlerschule wieder entstehen und sich dauerhaft bleibend, und fest begründen wird? — Wahrscheinlich ist es den äußern Umständen nach eigentlich nicht; aber wer möchte die Unmöglichkeit behaupten? Woran es liegt, daß es keine solchen Mahler giebt zu unsrer Zeit, welche den großen Meistern der Vorzeit völlig gleich gestellt werden könnten, und was denen, die sich gegenwärtig in der Kunst versuchen, dazu fehlt, das ist zum Theil wohl klar; zunächst ist es die Vernachlässigung des eigenthümlich Technischen, besonders der Farbenbehandlung, am meisten aber das innige und tiefe Gefühl. Bei den sinnigsten und eigenthümlichsten Talenten der jetzigen neuen Zeit vermißt man noch am meisten die productive Thätigkeit, die feste Sicherheit und Leichtigkeit im Praktischen der Ausführung, welche die alten Künstler so wunderbar auszeichnet. Wenn man die Menge von großen Werken erwägt, welche Raphael, der im frühesten Mannesalter dahingerafft wurde, vollendet hat; oder den eisernen Fleiß des redlichen Dürer, in der Fülle so unzähliger Erfindungen und Arbeiten aller Art und in dem verschiedenartigsten Stoff, wo er doch auch kein hohes Lebensziel erreichte; so entschwinden uns in Gedanken alle Vergleichungspunkte für unsre in der Kunst so weit neben jenem großen Maaßstabe zurückstehende Zeit. Indessen ist diese Erscheinung aus den Umständen wohl erklärbar. Die universelle Bildung und intellectuelle Vielseitigkeit, als charakteristische Eigenschaft und allgemeiner Hang unsres Zeitalters, führt leicht zur Zersplitterung der geistigen Kraft und verträgt sich schwer mit einer concentrirten Wirkung in fortschreitender Steigerung, und mit einer Fülle vollendeter Hervorbringungen in einer bestimmten, positiven Art. Dieß trifft eigentlich mehr oder minder alle Gattungen intellectueller Bildung und Hervorbringung in unsrer Zeit; für die Kunst aber ist insbesondere noch folgendes zu beachten und von dem entschiedensten Einfluß. Nachdem einmahl der reine, klare Sinn und das tiefe Gefühl die einzige, ächte Quelle der höheren Kunst ist, und alles beinah in unsrer Zeit diesem Gefühl feindlich entgegen tritt, um es zurück zu drängen, zu versplittern, zu überschütten, oder seitwärts in die Irre zu lenken, so geht die beste Hälfte des Lebens, in dem vorläufigen Entwicklungskampfe gegen

die Zeit und alle ihre nahmenlosen Hindernisse verloren; welcher Kampf dennoch unumgänglich nothwendig ist, um nur erst die Quelle des ächten Kunstgefühls wieder frei zu machen und heraus zu arbeiten aus dem beschwerlichen Schutt der störenden Außenwelt. Eine sinnige Natur, welche nicht von ihrer Zeit getragen und erhoben wird, sondern dauernd im Zwiespalt steht mit der vorherrschenden Umgebung, wird immer mehr in sich selbst versenkt bleiben, und kann schwer zur productiven Leichtigkeit gelangen. Dieser Grund ist klar und zureichend genug, um das langsame Wachsthum der ächten Kunst in unsrer Zeit begreiflich zu machen, die aber dennoch zum mächtigen Baum des neuen Lebens im Gebiethe des Schönen für eine lichtere Zukunft, mitten durch alle Hindernisse strebend, emporblühen soll. Von einer andern Seite aber betrachtet, erscheint es wohl als ein nicht zu ergründendes Geheimniß, warum einige Zeiten, dem Anschein nach ohne alles äußre Zuthun und ganz wie von selbst, künstlerisch so reich und glücklich sind, während andere bei dem besten Streben und dem vollen Ernst aller intellectuellen Bildung, durchaus kein gleiches und ganz genügendes Gelingen finden mögen. Es liegt vielleicht etwas in dieser Frage, was immer unauflöslich sein wird; wir können nur bei dem stehen bleiben, was sich klar erkennen läßt, und dieses ist auch vollkommen genügend, um die Elemente, die Hülfsmittel und Werkzeuge für die höhere mahlerische Darstellung, den Weg und die Quelle anzugeben, welche wenigstens zur gründlichen Erkenntniß und treuen Aufbewahrung des ächten Schönen in der christlichen Kunst führen werden, wenn gleich das höchste Gelingen nicht ohne die besondere Gunst der Natur erreicht werden kann.

Die ächte Quelle der Kunst und des Schönen aber liegt im Gefühl. Mit dem Gefühl ergiebt sich der richtige Begriff und Zweck der Kunst von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann. Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigste stille Begeisterung desselben war es, was den alten Mahlern die Hand führte, und nur bei einigen wenigen ist auch das hinzugekommen oder an die Stelle getreten, was al-

lein das religiöse Gefühl in der Kunst einigermaßen ersetzen kann; das tiefe Nachsinnen, das Streben nach einer ernsten und würdigen Philosophie, die in den Werken des Leonardo und des Dürer sich, freilich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht man die Mahlerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst die Religion oder eine auf diese gegründete christliche Philosophie wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studiren, die jenen selben Geist athmet. Weniger die griechische Dichtkunst, die sie doch nur in's Fremde und Gelehrte verleitet, und die sie nur in Uebersetzungen lesen, wo vor dem hölzernen Daktylengeklapper die alte Anmuth weit entflohen ist, als die romantische. Die besten Dichter der Italiener und der Spanier, nebst dem Shakespeare, auch die zugänglichsten unter den altdeutschen Gedichten, und dann die Neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seien die beständigen Begleiter eines jungen Künstlers, die ihn allmählich zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachahmerei und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen. Die Hauptsache aber bleibt, daß es dem Künstler Ernst sei, mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und im lebendigen Glauben; denn durch die bloße Spielerei der Fantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe, welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen.

Worin besteht denn nun aber diese christliche Schönheit? — Man muß vor allen Dingen zur Erkenntniß des Guten und des Bösen in der Kunstlehre zu gelangen suchen. Wer das innre Leben nicht hat und nicht kennt, der kann es auch als Künstler nicht in großer Offenbarung herrlich entfalten, sondern bewegt sich nur mit fort in dem verworrnen Strudel und Traume eines bloß äußerlichen, innerlich ganz wesenlosen und eigentlich nichtigen Daseins; statt daß uns die Kunst grade aus diesem herausrücken und in die höhere, geistige Welt emporheben sollte. Er dient, als falscher Modekünstler, dem leeren Scheine einer angenehmen Täuschung, und ein solcher erreicht niemahls, ja er berührt auch nicht

einmahl die Region des ächten Schönen. Die heidnische Kunst geht aus von der Vollkommenheit der organischen Gestalt, nach dem positiven Begriff eines fest bestimmten Naturcharakters. Sie findet auf ihrem Wege der lebendigsten Entfaltung aller gebildeten Formen, wie von selbst den Reiz der Anmuth, als natürliche Blüthe der jugendlichen Schönheit; aber immer bleibt es mehr ein sinnlicher Reiz, als eine geistige Anmuth der Seele. Will die antike Kunst höher steigen, so geht sie über in die titanische Kraft und Erhabenheit; oder aber in den hohen Ernst der tragischen Schönheit, und dieses ist die äußerste Linie, welche sie erreichen kann und wo sie das Ewige am nächsten berührt. So stehen für sie an dem verschloßnen Eingang des ewigen Schönen, auf der einen Seite der titanische Uebermuth, welcher mit Gewalt eindringen und den Himmel des Göttlichen erstürmen will, ohne daß er dieses je vermag; auf der andern Seite aber die ewige Trauer, im tiefen Bewußtsein der eignen, unauflöslichen Verschlossenheit unwandelbar versenkt. Das Licht der Hoffnung ist es, was der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten oder letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kennt; und dieses Licht der göttlichen Hoffnung, getragen auf den Fittichen des seligen Glaubens und der reinen Liebe, obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird.

Es wird indessen eines langen Kampfes bedürfen, und manche alte und neue Wege werden noch eingeschlagen und versucht werden, ehe der rechte Weg gefunden und geebnet ist, und die wiedergeborne Kunst, sicher wie auf fester Bahn, in religiöser Schönheit emporblühend, zu diesem Ziele voranschreiten mag.

Vielleicht wird hier und da auch ein Extrem das andre hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch unbedingter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden,

daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkührlich zusammengesetzt *), als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemählde sein; die Frage ist aber nur, ob der Mahler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug sein möchten? Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, und der Erfolg läßt sich ungefähr voraussehen, wenn er vielleicht gar von mehreren, die nicht alle gleich gewachsen dazu wären, versucht werden sollte; es würde ungefähr gehen, wie seit einiger Zeit in der Poesie. Sicherer aber bliebe es, ganz und gar den alten Mahlern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Schöne so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabei besonders, nebst dem Schönsten der ältern Italiener, auch den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, eingedenk bleibend der Nation, welcher auch wir noch angehören, und deren tiefen Charakter wir vor allem in der Kunst nie ver-

---

*) Wer Gelegenheit hatte, die allegorischen Zeichnungen des verstorbenen Runge zu sehen, so skizzenhaft diese auch geblieben sind; der wird leicht verstehen, was für ein Abweg, welchen freilich nur ein Künstler von sehr eigenthümlichem Geist und einem tieferen Streben, zu erwählen in den Fall kommen kann, mit jener Andeutung gemeint sei. Zugleich kann man aber an diesem Beispiele von einem so glücklichen Talente sehen, wohin es führt, wenn man bloße Natur-Hieroglyphen mahlen will, losgerissen von aller geschichtlichen und geheiligten Ueberlieferung, welche nun einmahl für den Künstler, den festen, mütterlichen Boden bildet, den er nie ohne Gefahr und ohne unersetzlichen Nachtheil verlassen darf.

läugnen dürfen; so würde beides vereinigt sein, der sichere Weg der alten Anmuth und Wahrheit, und das Symbolische, geistig Schöne, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verloren war, wahre Poesie und Wissenschaft zuerst wieder führen muß, und auch unabhängig von aller Anschauung, als auf die bloße erste Idee der Kunst und Mahlerei führen kann. Denn die altdeutsche Mahlerei ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher, als es die italienische meistens ist, sondern auch den ältesten, ganz wunderbaren und tiefsinnigen christlich-katholischen Sinnbildern länger treu geblieben, von denen sie einen weit größeren Reichthum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen bloß jüdischen Prachtgegenständen des alten Testaments, oder zu einzelnen Abschweifungen in das Gebieth der griechischen Fabel genommen hat.

Selbst in der Anmuth kann die italienische Schule zwar wohl den Vorzug gegen die oberdeutsche, aber nicht vor der niederdeutschen Kunst behaupten, wenn man diese anders nach der Blüthen-Epoche eines Wilhelm von Kölln, Johann van Eyck und Hemmelink beurtheilt und nicht nach den späteren Abartungen. Uebrigens darf es wohl kaum erinnert werden, daß der Künstler keinesweges den alten Gemähldestyl, in den Unvollkommenheiten desselben, in den magern Händen einer aegyptisch graden Stellung der Füße, der engen Kleidung, den grellen Farben, zugedrückten Augen, oder wohl gar in der schlechten Zeichnung und positiven Mängeln und zufälligen Fehlern suchen, oder zu finden glauben darf. Denn das hieße nur eine falsche Manier, statt der andern ergreifen, wenn man die bisherige antikische mit einer eben so unächten altdeutschen Nachahmerei vertauschen wollte. Ueberhaupt liegt es nicht in den Aeußerlichkeiten; sondern der stille, fromme Geist der alten Zeit ist es, welcher den Mahler beseelen und wieder hinführen soll zu der reinen christlichen Schönheit, daß diese, mit dem hellsten Glanze, die Gebilde der wieder aufblühenden Kunst in neuer Morgenröthe durchstrahle.

II.

Grundzüge der gothischen Baukunst;

auf einer Reise

durch

die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Theil von Frankreich.

In dem Jahre

1804 bis 1805.

Paris.

So mannichfaltig auch das Schauspiel des gesellschaftlichen Lebens ist, man sehnt sich endlich nach der Natur; und weiter kann man wohl von dieser nicht abgeschlossen sein, als in Paris. In den Gärten und auf den bepflanzten Plätzen ist nach wenigen warmen Tagen, nicht des Sommers etwa, sondern schon im Frühling, das frische Grün vom alles umwölkenden Staube auf immer zerfressen. Ist man der Stadt selbst von irgend einer Seite glücklich entflohen, so scheint sie Einen noch mehrere Stunden lang zu verfolgen. Der Lärm, das Gedränge, der Staub ist auf den befahrnen Landstraßen wie in der Stadt, und man glaubt zwischen den vielen Landhäusern, die man überall sieht, noch in der Vorstadt zu sein. Gelangt man endlich nach mehreren Stunden an ein ruhiges Gebüsch, auf irgend eine freundliche Anhöhe, so findet man wohl einige Erheiterung und Erfrischung, aber nichts von den großen erhabenen Naturschönheiten, nach denen der lange Entbehrende sich zuerst und am tiefsten sehnt.

Paris liegt in einem weiten offenen Thale, das zwischen Hügeln an einem mittelmäßigen Flusse sich hinstreckt. Die Gegend ist hier und da heiter und gefällig; doch ist das Ganze nicht eben bedeutend, und nichts weniger als reich. Für diese Entbehrung der Natur können selbst die Werke der Kunst auf die Länge keinen Ersatz geben. Dazu kömmt noch, daß die Statuen und Gemählde hier, wie in der Fremde, der schönen Umgebung und Begleitung der Architektur entbehren. Der Anblick ei-

nes erhabenen Gebäudes bleibt mir immer neu, so wie ich auch eine Gegend erst dann recht lieb gewinne und ihre Größe immer mehr fühle, wenn ich sie täglich sehen kann. Die Nähe eines schönen Gebäudes erhebt unmerklicher Weise das Gemüth des Empfänglichen; es erhält uns fortwährend in der Stimmung, in welcher man sein soll, um Kunstwerke zu betrachten; und so ist das Gefühl der Baukunst eigentlich der Träger des übrigen Kunstsinns. Die berühmten Gebäude in Paris aber sind modern, nicht nur der Zeit, sondern auch dem Charakter nach durchaus modern; es ist nichts daran wahrzunehmen, als ein flaches Streben nach dem Antikischen, hinreichend geschwächt und beschränkt, und wieder auch mit gleichsam eignen Abänderungen sinnreich verbessert, um aller Welt recht wohl gefallen zu können. Es läßt sich nichts weiter darüber sagen. Die gepriesene Façade des Louvre mag in ihrer Art verdienstlich sein. Aber was sollen uns zwanzig oder dreißig italienische oder griechische Säulen in einem fremden Lande und Klima, mitten unter Trachten, Sitten, unzähligen Gebäuden, die nichts weniger als griechisch sind? Hier ist das Mißverhältniß überdem sehr auffallend, da jene Façade an einem Gebäude klebt, welches weder alt noch neu, weder griechisch noch gothisch, sondern nichts als im höchsten Grade unförmlich ist.

Die einzige schöne Ausnahme ist die alte Kirche Notre Dame, im gothischen Styl, groß und mit einer Fülle von Zierathen geschmückt. Doch wird Einem auch dieser Genuß durch manches verkümmert; es steht diese Kirche an einer niedrigen und abgelegenen Gegend, wo sie nicht ins Auge fällt; die Vorderseite sieht man gut, aber den Anblick des übrigen muß man mühsam zusammensuchen, weil es theils versteckt, theils verbaut ist. Beide Thürme sind nur etwa zur Hälfte vollendet, wie es mit so manchem gothischen Dom der Fall ist, seit zuerst bürgerliche Kriege den Bau unterbrochen haben, bis der veränderte Handelslauf dem Gelde eine andere Richtung gab, und endlich die Reformation mit allen ihren Folgen eine ganz neue Ordnung der Dinge hervorbrachte. In Paris ist es vielleicht auch dem schon früh veränderten Zeitgeiste zuzuschreiben. Auch ist die Kirche keine von den

bedeutenden, in Rücksicht ihres Umfanges, und keineswegs der Größe der Stadt angemessen. In der Revolution endlich ward die Vorderseite durch Herabwerfen der Bilder und sonst auf mannichfache Weise beschädigt und entstellt. Aber schlimmer als alles ist die Verstümmlung, welche man schon früher im Innern vorgenommen hat, indem man die auf gothische Art, aus vielen einzelnen reifenähnlich verbundenen Säulen abgerundet, und überall so sehr als möglich modernisirt hatte. Dieses Mißverhältniß des Aeußern und Innern ist eine unleidliche Störung; und welche eigentliche Geschmacklosigkeit gehört nicht dazu, um das nicht zu fühlen, und auf diese widersinnige Weise überall griechisch Maaß und Gewicht gewaltsam einführen zu wollen! Aber diese intolerante Verfolgungssucht in der Kunst war nur zu oft gepaart mit der falschen antikischen Nachahmerei, die im achtzehnten Jahrhundert so epidemisch wurde; und es steht zu befürchten, sie ist es hier und da noch genug, um auch noch jetzt schätzbare Kunstwerke und Denkmahle des Mittelalters zu zerstören.

Doch auch so ist die Kirche Notre Dame noch das wichtigste Gebäude in Paris für die Kunst; eine ehrwürdig altväterische Gestalt mitten in der modernen Welt und Umgebung.

In dieser Stimmung, mit diesen Bedürfnissen und Gefühlen verließen wir beim Anbeginn des Frühlings auf eine Zeitlang die allgepriesene Hauptstadt.

St. Denis.

Von dieser Seite ist die Gegend um Paris noch am einsamsten. Sie hat etwas Unfruchtbares und Trauriges, was doch nicht ohne Reiz ist; man fühlt sich zu einer stillen Schwermuth gestimmt. Aber sehr verändert und verstärkt wird dieß Gefühl, wenn man nun wirklich an die Ruinen des alten Münsters gelangt. Was sich ohne allzu große Mühe zerstören ließ, ist zerstört worden; nur die nackten Mauern sind geblieben und die gewaltigen Säulen und Bogen. Als die Pforte geöffnet ward, flog eine Schaar von Krähen und Dohlen aufgescheucht in die Höhe;

und nun sahen wir die aufgerissenen Gräber der Könige, deren jedes der alte Wächter mit Genauigkeit zeigte, wie auch die Stelle, wo der silberne Altar des Dagobert gestanden. Wir erinnerten uns an die alten Bildnisse der Chlodowige, Chilperich und Dagoberte, die noch in dem ehemahligen kleinen Augustiner-Kloster zu Paris, was davon gerettet ist, aufbewahrt werden, und aus dieser Kirche von St. Denis gekommen sind.

Der Anblick dieser Trümmer hob unsre Gedanken weit weg aus der jetzigen Zeit in jene alte Epoche, da Frankreich von Deutschen erobert und beherrscht ward; wie dann endlich, nachdem die bürgerlichen Familienkriege und die unnatürliche Verbindung mit Deutschland und Italien unter den beiden ersten fränkischen Dynastien aufgehört hatte, nun mit Hugo Capet die eigentliche französische Geschichte, und eine anfangs, wie es scheint, recht glückliche Zeit begann. Es mag wohl sonderbar scheinen für die, welche in der Geschichte, wie im Leben, nur nach dem äußern Glanz und dem Schein urtheilen; aber mir scheint es, als sei die Periode in der französischen Geschichte die glücklichste, von der in unsern pragmatischen Behandlungen am wenigsten die Rede ist. Und vielleicht sind sie eben deswegen als die glücklichsten zu preisen; wenigstens hat Frankreich nie einen so langen innern und äußern Frieden genossen, als in den ersten Jahrhunderten nach Hugo Capet. Nimmt man nun dazu, daß grade in diese Epoche die Erfindung der Ritterdichtungen, also die Blüthe der französischen Poesie wie des provenzalischen Gesanges fällt, so giebt dieß ein um so schöneres Bild jener altfranzösischen Zeit, in der noch so viele Spuren deutscher Treue und Herzlichkeit übrig geblieben zu sein scheinen; wie nicht zu verwundern, da zwar keinesweges der ganze Adel, aber doch der größte Theil desselben von deutschem Stamme war. Als die letzten rührenden Erscheinungen, die sich an jene bessern alten Zeiten anschließen, könnte man Ludwig den Heiligen betrachten, und noch später die Jungfrau von Orleans.

Jene Bildnisse der alten fränkischen Könige aber, welche noch aus der Verwüstung gerettet worden, sind wie fast alle Bildnisse des Mittelalters, aus Sandstein gehauen, über Lebensgröße, voll-

ständig bekleidet, und schienen mir ungleich vorzüglicher gearbeitet, als viele andre spätere Werke der Sculptur; eine Kunst, für welche die Neuern nun einmahl nicht die gleiche Anlage haben, wie für andre bildende Künste. Man müßte sie freilich noch an ihrer alten Stelle in den Kirchen sehen; so einzeln sind sie durchaus aus ihrem Zusammenhange gerissen. Man muß überhaupt die steinernen Bildnisse in den gothischen Kirchen gleichsam nur als Schnitzwerk und Verzierung ansehen, und nur als solche beurtheilen, wie ja auch das Basrelief der Alten seine eignen abweichenden Gesetze hat, und nicht bloß nach denen der Bildnerei oder Zeichnung beurtheilt werden darf. Der Theil muß dem Ganzen dienen; weil nun in den gothischen Kirchen alles grade und schlank in die fernste Höhe strebt, so müssen sich darnach selbst die verzierenden Bildnisse bequemen. Daher der durchgängig grade Stand der Bilder; endlich selbst das magere und unverhältnißmäßig Langgezogene, was mir besonders bei den sonst so zierlich und doch sehr schlicht gearbeiteten Bildern der alten Könige auffiel. Man denke sich nur an einer gothischen, schlank in die Höhe schießenden Säule, eine marmorne Figur in antiker Rundung und Kraft, und man wird gleich das Mißverhältniß fühlen. Freilich kann ein Bildniß aus Sandstein nie das natürlich Weiche und Belebte des Marmors haben, und auch nicht die Zartheit des Umrisses; doch kann die Sauberkeit der Arbeit am dicht anliegenden Gewande, der schlichte grade Stand und die einfältige fromme Wahrheit des Ausdrucks im Gesicht, sie zu bedeutenden und schönen Zierathen erheben.

Die Sculptur und jede Art von plastischer Bildnerei ruht anfangs überall auf dem Grunde der Baukunst, an welchem sie, wie an ihrem mütterlichen Boden, in den ältesten Zeiten noch festgewachsen erscheint, wie dieses auch in der ägyptischen Kunst sehr bemerklich ist; und nur schwer und langsam kann sie sich dieser Wurzel ihres Ursprunges entwinden. Am meisten hat sich bei den Griechen die Plastik von der Baukunst losgetrennt und selbstständig entwickelt, je mehr diese selbst aus der alten symbolischen Riesengröße und Erhabenheit zu einer bloß gefälligen Symmetrie herabstieg und überging; und eben darum hat die Sculptur auch bei den

Griechen, andrer mitwirkenden Ursachen nicht zu gedenken, eine so hohe Stufe von eigenthümlicher Vollkommenheit erreichen können. Dagegen hat sich die Bildnerei des Mittelalters von der christlichen Baukunst niemahls recht frei abtrennen und am wenigsten selbstständig entfalten mögen; wofür sich zwei Gründe geschichtlich anführen lassen. Einmahl ist die Fantasie in der gothischen Baukunst ohnehin so vorherrschend, und lebendig wirksam, daß bei so voller Befriedigung des Kunstsinnes von dieser Seite, um so weniger ein Bedürfniß übrig blieb, das Auge noch mit andern Bildwerken zu erfüllen; anderntheils war in den christlichen Gegenständen der kirchlichen Verehrung mehrentheils eine sehr bedeutsame Farbensymbolik so wesentlich eingreifend, daß den Abbildungen, welche die Andacht erheischte, nur durch Gemählde ein Genüge geleistet werden konnte; wodurch denn die Mahlerkunst ein entschiedenes Uebergewicht über jede andre Art von Bildwerken in der neuern Kunstentwicklung erhalten mußte.

Auch die alte Kirche zu Rheims, der Stadt, wo ehedem die Könige gekrönt wurden, war reich mit heiligen Bildnissen geschmückt; an der Vorderseite bildeten sie, wie in Notre Dame, eine grade Reihe, in einer Blende bedeckt, einer neben dem andern stehend. Dergleichen Bildnisse sind freilich in ganz Frankreich, den Niederlanden, und selbst in den Rheingegenden, fast überall herabgeworfen und zerstört, und dieses ist vielleicht der größte Schaden, welchen die Revolution in Frankreich selbst, der Kunst zugefügt hat. Die Kirche zu Rheims scheint in einem noch ältern Styl als die zu Paris zu sein, noch bunter verziert, aber roher gearbeitet; die Thürme sind auch nicht fertig, doch scheinen sie etwas weiter geführt, als die von Notre Dame.

Cambray.

Die Gegend zwischen Paris und den Niederlanden ist wüst für das Auge, wenig bedeutend, ohne Abwechselung, und meistens auch wohl nicht eben fruchtbar. Das innere alte Frankreich ist im Ganzen eben kein vorzüglich gesegnetes Land; Burgund und die

Normandie sind Ausnahmen. Man kann begreifen, daß die Nation nach fremden Besitzungen strebt, und alle die, welche sie in den letzten anderthalb Jahrhunderten erworben hat, gehören zu den schönsten und reichsten in ganz Europa. Ja es ließe sich bezweifeln, ob der Ertrag des Bodens in den alten Gränzen hinreichend sein würde, die Nation zu ernähren, da diese von Alters her keinesweges zu den kunstfleißigen und arbeitsamen gehört, wie zum sorgfältigern Anbau erforderlich sein würde; so daß sie gewissermaaßen durch die Noth gezwungen gewesen scheinen, bei leicht anwachsender Bevölkerung, wie schon zu der Gallier Zeiten, in kriegerischer Wanderung auch auswärts Eroberungen zu suchen, gleich jenen zahlreichen Stämmen in den wenig angebauten Steppen des mittleren Asiens.

In und bei Cambray wurden meine Augen durch ein höchst wunderbares Schauspiel gefesselt, das ich nur im Vorüberfahren erhaschen, aber doch bei den mannichfaltigen Wendungen des Weges eine halbe Stunde lang verfolgen konnte. Es war die durchbrochne Spitze eines gothischen Thurmes, der allein noch übrig da stehet, von der als Nationalgut verkauften, auf einer Anhöhe gelegenen Kathedrale. Es geschah dieß während der Schreckenszeit; der Käufer zahlte in Assignaten, und soll an dem Marmor der Gräber und des Bodens allein schon weit über den Preis, den er gab, gewonnen haben.

Sonderbare Art zu bauen! Von dem obersten Geschoß des hohen Thurms erhebt sich, den Wolken näher, eine ganz durchbrochene, ganz durchsichtige, soll ich sagen Pyramide oder Obeliske? Es läuft spitziger zu als jene, weniger spitz als dieser, von schlanken Röhren zusammengewunden, mit Knospen mannichfach verziert, bis alles sich oben in Eine Spitze und Knospe endigt. So sind die eigentlich gothischen Thürme meist alle gebaut, aber man trifft nur wenige vollendet. Ich habe eine große Vorliebe für die gothische Baukunst; wo ich irgend ein Denkmahl, irgend ein Ueberbleibsel derselben fand, habe ich es mit wiederhohltem Nachdenken betrachtet; denn es scheint mir, als hätte man ihren tiefen Sinn und die eigentliche Bedeutung derselben noch gar nicht verstanden. Diese Vereinigung der äußersten Zierlichkeit, einer

unübersehlichen und unergründlichen Künstlichkeit der Ausarbeitung mit dem Großen, dem Unermeßlichen, dem Ungeheuern im Ganzen des Werks ist gewiß eine seltne und wahrhaft schöne Vereinigung entgegenstehender Fähigkeiten und Gesinnungen des nach dem Höchsten, wie in das Kleinste gleich sehr hinstrebenden menschlichen Sinnes.

Keine Art soll die andere verdrängen in der Kunst. Gewiß würden mich die ältesten Denkmahle der griechischen Kunst zu Athen, Girgenti und Paestum mit Ehrfurcht erfüllen, da schon die schwachen Umrisse und Zeichnungen aegyptischer, persischer und indischer Alterthümer und Riesenwerke mich oft mit dem tiefsten Erstaunen und Bewunderung erfüllten. Aber was man so gewöhnlich den griechischen Geschmack nennt, ist doch meistens nur nach den Werken der spätern Zeit gebildet und nachgemacht, wo der Sinn des Großen schon verloren war, wie es auch in andern Künsten so bald geschah bei den Griechen, und statt dessen nur eine angenehme, aber bedeutungslose Symmetrie gesucht ward.

Die gothische, oder wie man es in der nächsten geschichtlichen Beziehung wohl auch nennen könnte, die deutsche Baukunst, weil sie ja allen deutschen Völkern gemein war, und deutsche Baumeister, auch in Italien, wie in Frankreich und selbst in Spanien viele der wichtigsten sogenannten gothischen Gebäude aufführten; die altdeutsche Baukunst verdient es wenigstens gewiß, daß man ihre noch unerforschte Tiefen zu ergründen strebe. Sie blühte zu ihrer Zeit ganz besonders in den Niederlanden, erreichte da, wie es scheint, die höchste Vollkommenheit. Kaum ist eine Stadt in Brabant, welche nicht ein oder das andere merkwürdige Denkmahl derselben enthielte.

Uebrigens dürfte die Benennung der gothischen Baukunst, sobald man diesen großen Nationalnahmen nur in seinem vollständig umfassenden Sinne auffaßt, für die altchristliche und romantische Bauart des Mittelalters, von Theodorich bis auf die moderne Zeit, sehr angemessen und für immer beizubehalten sein; so wie auch die scheinbar willkührliche und wenig passende Benennung des Romantischen, welche uns jetzt die vorherrschende Fantasie in der Dichtkunst des Mittelalters so charakteristisch zu bezeichnen dient,

nicht füglich entbehrt und durch kein andres historisch so bedeutsames Wort ersetzt werden kann.

Nachdem auch die Burgunden und Vandalen, und einem Theile nach selbst die Longobarden, gothische Völker gewesen sind, diese mithin die christlichen Königreiche im südlichen Deutschland und Frankreich, in Italien und Spanien zuerst gestiftet, und bis in den skandinavischen Norden hinauf wurzelnd, zugleich über das südliche Rußland und die Länder von Pohlen und Ungarn geherrscht haben; so ist dieses der eigentliche welthistorische Nahme für die Gesammtheit der germanischen und deutschen Volksstämme. Denn mit den Gothen beginnt eben der vorherrschende Einfluß des germanischen Stammes und deutschen Sinnes, in der Geschichte, in den Sitten und Staaten des Abendlandes, wie in der Kunst und Poesie. Die gewöhnlichen Einwürfe einiger Kunstkritiker gegen den gothischen Nahmen, rühren bloß daher, daß sie den Sinn solcher Bezeichnung nicht großartig und welthistorisch genug aufzufassen wissen. Es möge sorgfältig nachgeforscht und aufgezeichnet werden, welchen bedeutenden Antheil deutsche Meisterschaft auch in dieser Kunst, an den Werken und Hervorbringungen anderer Länder gehabt hat; wir können aber unmöglich eine Bauart die deutsche nennen, welche über alle jene einst von den Gothen beherrschten Länder, vom äußersten Osten bis zum fernen Westen des christlichen Abendlandes geblüht hat, da uns diese ausschließend deutsche Benennung nur auf das, seit König Konrad von den übrigen Reichen abgesonderte, deutsche Vaterland in viel zu enge Schranken zurückführen würde; so wie, wenn man diese eigenthümliche Baukunst die germanische nennen wollte, dieses in ein zu frühes, für die Kunst noch dunkles Alterthum hinaufginge. Die Benennung der altsächsischen, so wie späterhin der blühenden normännischen Baukunst, ist zwar für England ganz anpassend, als die zwei Hauptepochen der ältern innern Geschichte dieses Landes bezeichnend, weniger aber für das übrige Europa. Zwar möchte man für den altsächsischen Nahmen, zu Gunsten von Deutschland, das besondre Aufblühen der Baukunst unter den großen sächsischen Kaisern anführen, wie auch, daß Kölln, wo die herrlichsten Werke dieser Art, aus dem früheren wie aus dem späteren Styl, verei-

nigt dastehen, leicht die bedeutendste Stadt in Alt-Sachsen gewesen. Indessen bleibt doch auch so die Benennung zu beschränkt, als daß man sie auf das ganze christliche Abendland und alte Römer-Reich ausdehnen könnte, welches dem größeren Theile nach eben durch die Gothen germanisch geworden ist.

Daß die ersten, rohen Anfänge und Elemente der christlichen Baukunst neugriechisch oder neurömisch gewesen, ist allgemein bekannt, und bedarf es deshalb kaum einer besondern Bezeichnung. Was den Styl dieser neuen Bauart aber vorzüglich und besonders auszeichnet, ist das vorherrschende Element der kühnsten Fantasie, und dieser Charakterzug ist aus der germanischen Wurzel gekommen und wird daher mit Recht gothisch genannt. Daß dieser Eintritt eines neuen Princips von einem ganz eigenthümlichen Naturgefühl in die Baukunst, wie in andere Zweige der Bildung und des Lebens, auch in einem engeren geschichtlichen Sinne, gleich mit den Gothen begonnen hat, und schon von da an bemerklich ist, obwohl es erst später und sehr allmählich weiter um sich greifen, und zur allgemeinen Herrschaft gelangen konnte, wird schon durch die architektonischen Denkmahle von Ravenna hinreichend beurkundet. Von den beiden Epochen der gothischen Baukunst aber, könnte die ältere, wegen der in diesem Kirchenstyl vorwaltenden Idee, am schicklichsten die altchristliche genannt werden. Die neuere Epoche, welche die Engländer den blühenden normanischen Styl nennen, würden wir als die romantische Bauart bezeichnen, weil hier jenes Element der kühnsten, baukünstlerischen Fantasie erst zu seiner vollsten Entwicklung gelangt ist.

Brüssel.

Sehr auffallend und groß ist die Verschiedenheit der Niederlande von dem innern Frankreich. Zwar flach ist das Land auch; aber diese überall verbreitete Fruchtbarkeit, das frisch schimmernde Grün auf den bewässerten Wiesen und Feldern, von Büschen und Baumreihen überall lustig umkränzt und durchschnitten, gewähren den Anblick eines großen ununterbrochenen Gartens. Und diese Fruchtbarkeit ist nicht eine müßige Gabe der Natur allein; sie ist

vielmehr größtentheils die Frucht, und hat auch das Gepräge des menschlichen Fleißes, der so angewandt, fast als Kunstsinn erscheint, und durch solchen Anbau das Land und den Boden selbst wie in ein Kunstwerk verwandelt. Für eine solche einzige Benutzung oder Umgestaltung eines, wenigstens theilweise, ungünstigen Bodens, giebt außer den Niederlanden die Schweiz ein ganz ähnliches, noch schöneres Beispiel. Im Charakter des deutschen Stammes scheint eine besondre Fähigkeit zu dieser Art des Kunstfleißes zu liegen, wozu die Veranlassung vielleicht schon in ihrer ältesten Geschichte zu suchen ist.

Und man glaube nicht, daß diese geringere Art des Kunstsinns, dieser schöne und sinnreiche Fleiß ganz ohne Beziehung wäre auf die Bildungen der höhern Kunst. Die reichsten und südlichsten Länder sind gar nicht immer, und ausschließend, die günstigsten für die Kunst; die Natur giebt da alles, es lebt sich von selbst, und die Menschen werden träge. Im Norden hingegen, wo die Bedingungen des Daseins selbst erst künstlich herbeigeschafft und begründet werden müssen, da wird alles künstlich, weil das Leben selbst gleichsam eine Kunst ist, nur durch Kunst erhalten und verschönert werden kann. Darum ist das arme nördliche Europa auch das eigentliche Land der Kunst; das reiche Asien zwar das alte Mutterland der Dichtung, in der Kunst aber hat es der jüngern Tochter weichen müssen. Aus einem ähnlichen Grunde hat vielleicht Aegypten, welches wenigstens zum Theil von der Natur sehr verungünstigt ist, und nur durch Kampf und künstliche Mittel zu dem gemacht werden konnte, was es war, eine höhere Stufe der bildenden Kunst errungen, als in Persien oder Indien erreicht werden konnte.

Besonders aber im Norden war eine gränzenlose Neigung zu einer durchaus alles bildenden, alles benutzenden und alles verzierenden Künstlichkeit einheimisch, und fast zur andern Natur geworden. Auch giebt es wohl kaum eine Art des Kunstfleißes, die nicht in den Niederlanden geblüht hätte, da sie noch als freie Länder ein eignes Dasein hatten und mit dem deutschen Reich im glücklichen Vereine standen. Die Entfremdung von diesen und von der deutschen Sprache hat freilich die Einwohner um viele Stufen

zurücksetzen müssen; doch erkennt man, besonders auf dem Lande, noch leicht die Spuren der deutschen Art. Die Gesichter sind gar nicht, wie man sie sich meistens denkt, wenn man den Begriff flämischer Gestalten von den spätern oft sehr willkührlich manierirten Mahlern entnommen hat. Es sind vielmehr feste, hartbestimmte und eckichte aber freundliche und treuherzige Gesichtsbildungen; schwarzes Haar ist am häufigsten. In den Städten, wo der alte Schlag seit langer Zeit mit Ausländern vermischt ward, ist es freilich anders; da mag man Urbilder genug finden zu den aufgedunsenen und verschwommenen Formen jener niederländischen Mahler; die Mischung der Stämme ist selten der Gestalt günstig.

In Brüssel sieht man an dem großen Marktplatze ein schönes Rathhaus in gothischer Bauart; den künstlichen schlanken Thurm ziert oben ein vergoldeter Engel Michael mit dem Drachen. Auch ist da noch das Kuilembergische Haus zu sehen, mit demselben Altan, wo Alba stand und zusah, als Egmont enthauptet ward.

Meine besondere Aufmerksamkeit erregte die Domkirche der heiligen Gudula. Sie ist eingerichtet wie die meisten gothischen Hauptkirchen; auf der freiesten Anhöhe der Stadt gelegen, der aus drei neben einander liegenden Thüren bestehende Haupteingang, durch zwei hohe, gegen Abend gelegene Thürme geziert; Chor und Hochaltar gegen Morgen; diese Thürme, nicht sowohl reichlich verziert, als vielmehr aus lauter kleinern Thürmen zusammengewachsen und aufgeschossen scheinend; und auch an den umgebenden Seitenträgern des Hauptgebäudes alles in Knospenthürmchen aufschießend und zierlich endend. Die Thürme sind beide unvollendet, das Innere der Kirche so ganz im Kriege zerstört, daß eine gewaltsame Umänderung freilich unvermeidlich sein mochte. Ein breites großes Glasgemählde an der Abendseite stellt das jüngste Gericht dar, wie sich solches auch in andern gothischen Kirchen nicht selten findet; die wunderbar künstlich in Holz geschnittene Kanzel dagegen, unten den Sündenfall, oben die Mutter Gottes im Sternenkranze mit dem Christkinde, welches mit dem Kreuz der Schlange den Kopf zerstößt. Der Baum bildet das Ganze wunderbare Gebäude oder Gewächse; der gebeugte Adam hilft die Kan-

zel tragen. An der dem ausführenden Künstler vorgegebenen Zeichnung, möchte dem Tadler vielleicht nicht alles gefallen; die Kunst aber des Schnitzwerks war gewiß bewundernswerth, und ist wohl schwerlich wieder seit jener Zeit auf eine so hohe Stufe getrieben worden. Höchst künstliche und zierliche Arbeiten von Holz, oder auch von Eisen und Bronze, zieren eine gothische Kirche ungemein; Marmor macht immer ein Mißverhältniß und eine Störung, seien es Gräber, Statuen, oder auch kleinere Säulen an Altären oder an Denkmahlen. In Italien hat der Marmor als Stoff und Baumaterial der älteren Kirchengebäude einen ganz eigenthümlichen Styl der gothischen Baukunst begründet, welchen man wohl als den italienischen bezeichnen und als dessen reinstes Beispiel vielleicht der wunderschöne Dom von Siena betrachtet werden kann; denn die Kathedralkirche zu Florenz enthält schon manche Annäherung an die antike Bauart und der Dom zu Mailand ist ganz dem deutschen Styl nachgebildet. In dieser italienischen Marmorart des ältern gothischen Kirchenstyls, zeigt sich nun jenes Princip und Streben nach der reichsten Fülle der Fantasie, welches die gothische Baukunst überhaupt auszeichnet, da die Künstlichkeit in den Verzierungen am Marmor doch nie so hoch getrieben werden kann, als im nordischen Sandstein, theils in der mannichfachen Mischung der verschiedenfarbigen Marmorarten, nach Art der Mosaik, theils auch in der überhaupt vorherrschenden Neigung zur Mosaik selbst, an der reichgeschmückten Vorderseite, dem kunstreichen Fußboden oder dem prachtvollen Gewölbe oben, wie in der großen Marcuskirche zu Venedig, an jenem Dome zu Siena und andern altitalienischen Kirchen.

Solche allegorische Vorstellungen, wie die vom jüngsten Gericht, vom Sündenfall und dem Siege des Glaubens an bedeutenden Stellen der alten Kirchen, wie Eingang und Kanzel in der Mitte des Schiffs, sind nicht für bloße Zierathen zu halten. Die Bedeutung war das vornehmste Ziel jener alten Künstler, und man kann nicht zweifeln, daß sie oftmahls die bestimmte und bewußte Absicht hatten, in den sichtbaren Gebäuden der Kirche, die Kirche selbst, im geistigen Sinne nähmlich, den Begriff derselben nach dem verschiedenen Verhältnisse darzustellen und anzudeuten,

da sie bald als streitend, bald als triumphirend gedacht wird. Wie ist es aber möglich, die Pracht und den zauberhaften Eindruck eines solchen Glasgemähldes, wie das erwähnte zu beschreiben, wenn die Beleuchtung eben günstig, nicht zu blendend helle, und auch nicht allzu trübe ist. Es ist wie ein himmlischer Teppich von Edelsteinen und Krystallen, wie die hellschimmernde Oberfläche eines Meeres von feurigen Blumen, wo in beweglichen Wellen alle Geheimnisse der Farbe und des Lichts in räthselhaften Verschlingungen an unserm Auge immer von neuem vorüber schimmern.

Auch dieses herrliche Werk war bestimmt, der neuen Anordnung und nothwendigen Veränderung zu weichen, und wird vielleicht nach England wandern müssen, wohin auch größtentheils die Glasgemählde aus St. Denis gekommen sind.

Löwen.

Die Zeiten sind nicht mehr, da Löwen allein viertausend, Mecheln über dreitausend, und Gent vierzigtausend Tuchweberstühle beschäftigen konnte, und auch andre Arten des Kunstfleißes nach eben dem Verhältniß blühten. Handel und Gewerbe hatten damahls, wie jetzt in England, ihren Sitz in Deutschland, und ganz besonders in den Niederlanden. Wie reich und blühend im Handel und Gewerbe Deutschland noch unter Maximilian war, davon kann man bei Machiavelli eine merkwürdige, und fast allen Glauben übersteigende Schilderung lesen. Doch auch so ist Brabant ein sehr reich begabtes und begünstigtes Land, und dem nachdenkenden Reisenden merkwürdig durch die überall verbreiteten Spuren und Denkmähler alten Reichthums und alter Kunst.

Die Stadt Löwen enthält ein berühmtes Denkmahl gothischer Baukunst in dem bewundernswürdigen, herrlich vollendeten Rathhause. Wir betrachteten es aufmerksam beim grauen Scheine des ersten Morgenlichts; ich habe oft wahrgenommen, daß bei einer hellen Nacht, oder in der Dämmerung, die großen Umrisse an Gebäuden noch deutlicher und reiner hervortreten von dem nicht

so blendenden Hintergrunde. Was dieses Gebäude besonders auszeichnet, ist neben dem Charakter der äußersten Zierlichkeit der Ausdruck des Reichthums, und der einer schönen Einfalt und eines reinen Ebenmaaßes. Denn ganz irrig ist die Voraussetzung, als seien diese letzten Eigenschaften aus Werken der gothischen Baukunst durchaus verbannt; es ist wahr, in einigen wird das Ebenmaaß durch absichtliche Ungleichheit verletzt, wie an dem Straßburger Münster; aber dieses ist kein allgemeines Gesetz, sondern nur Ausnahme. An andern gothischen Gebäuden beobachtet man bei dem größten Reichthum von Zierathen eine strenge Symmetrie und eine durchgehende Gleichförmigkeit und Harmonie in der schönen Fülle. Für die Schönheit der Verhältnisse und das zierlichste Ebenmaaß nimmt das Rathhaus von Löwen im kleineren oder mittleren Maaßstabe, wie der Köllner Dom im allergrößten, eine vorzüglich hohe Stufe der Vollkommenheit ein, unter den Werken der gothischen Baukunst. Denn jene seltneren Fälle einer absichtlichen Verletzung der Symmetrie aus irgend einem Grunde der Fantasie, bilden nur eine Ausnahme. Außerdem aber herrscht nicht Mangel an Symmetrie in den vollendeten Werken der gothischen Baukunst; wohl aber ist es eine andre, von der griechischen ganz verschiedne, und durchaus eigenthümliche Symmetrie, die ihr eignes Princip und Gesetz der baukünstlerischen Fantasie hat.

Da alle Bilder an der Vorderseite des Rathhauses in Löwen herausgeworfen sind, wo ihrer über hundert waren, wie man an den leeren Stellen der kleinen Blenden zählen kann, wo sie gestanden hatten; so ist dieß schöne Kunstwerk freilich nun sehr entstellt und verunstaltet.

Lüttich.

Das Lütticher Land ist reich, die Stadt schön gelegen, aber häßlich gebaut; und auch die Bewohner fallen in Sprache, Gesichtszügen und Sitten beim ersten Eindruck nicht angenehm auf. Man glaubte sich schon auf deutschem Boden, und geräth auf's Neue

ins Französische; doch ist das Französische, welches die Wallonen reden, sehr abweichend. Man schreibt dieß dem Einfluß der starken Kolonien von Spaniern und Italienern zu, welche Karl der Fünfte hier ansiedelte. Die Art, wie sich hier an der Gränze das Französische, Flammändische und Deutsche kreuzt, könnte Stoff zu merkwürdigen Betrachtungen über die Richtung der alten Einwanderung und Bevölkerung geben. Aus diesem französisch-deutschen Gränzlande war der berühmte Gottfried von Bouillon, jener erste Anführer der Kreuzfahrer, von dem wir den bedeutenden Zug lesen, daß, da er beide Sprachen gleich fertig redete, er die gegenseitige Abneigung der deutschen und französischen Ritter um so besser zu besänftigen wußte.

Die Domkirche zu Lüttich ist ganz zerstört, da besonders das Blei, womit sie gedeckt war, die Raubgier auf sich zog. Soll ich einem Kupferstich und dem bestätigenden Urtheile einiger Sachkundigen trauen, so war es für die Kunst durchaus kein Verlust. Das Schlechte und das Mittelgute gehört allen Zeitaltern und allen Gattungen an; es findet sich unter den gothischen Denkmahlen, wie unter den griechischen. Nur wäre zu wünschen, daß man lieber auch schlechtere alte Denkmahle erhielte, als das Urtheil darüber dem Vorwitz solcher Menschen zu überlassen, welche vielleicht wegen des Gewinns ein Interesse haben, sie herabzusetzen.

Unter den vielen Eigenheiten des wallonischen Volkes, ist dem Fremden nichts so auffallend, als die besondere, ganz ausschweifende Liebe zur Musik, die sich auch bis auf Wettgesänge künstlich abgerichteter Finken erstreckt; welche Wettgesänge als wahre Volksfeste mit aller Leidenschaftlichkeit antiker Wettkämpfe betrieben werden. Von dieser Liebe der Lütticher zur Musik finden sich die Spuren schon im Mittelalter. Noch ist zu merken, daß Diderot aus dieser Stadt gebürtig war, die so viel Eigenes hat, und obgleich französisch redend, damahls doch auf keine Weise zu Frankreich gerechnet werden konnte. Eine etwas andre Lage der Dinge, eine etwas andere Wendung seines Schicksals, und er, der als Gränzbewohner die Wahl hatte, konnte sich in Deutschland niederlassen, sich an die deutsche Sprache anschließen, die

vielleicht seinem Geiste und künstlerischen Sinne angemessener gewesen wäre, und gewiß wäre er unter uns auf die Länge nicht so verkannt worden, als es jetzt in Frankreich geschieht.

Achen.

Hügel, Gründe und helle Bäche, wie man sie in Deutschland sieht, verkündigen die Nähe von Achen; der frische Waldgeruch weht Einen an, und man fühlt sich angenehm erregt zur Erinnerung und zum Anschauen. Einen ganz eigenthümlichen Reiz hat der Hügel bei Achen, wo die heiße Quelle dicht neben der kalten entspringt; auf der Anhöhe bilden sich kleine stille Seen, zwischen denen wir an einem heitern Frühlingstage lustwandelten. Etwas ferner liegt, gleichfalls mitten im Wasser, die Ruine von Frankenberg, die noch aus Karls des Großen Zeiten sein soll. Die Burg ist ganz zerfallen; Schwäne zogen auf den ruhigen Wassern, ein Kind saß am Brunnen und las in einem von jenen Volksbüchern, in denen noch die schwachen Reste alter Fabel und Dichtung fortleben.

Hier war der Lieblingssitz jenes großen Karl, dessen tief eingreifende Gedanken und Einrichtungen zum Theil noch jetzt ihre Wirkung nicht ganz verloren haben. Sonderbar bleibt es, daß er seine liebsten Schlösser und Wohnplätze nur in diesen Gegenden längs dem Rheine hinauf sich wählte, zu Nimwegen, zu Achen und zu Ingelheim. Wenn man es auch aus der Geschichte weiß, daß die Sprache des Hofes und des Adels in Frankreich unter den beiden ersten Dynastien die deutsche war, die Fürsten also das Deutsche liebten, weil sie selbst noch Deutsche waren; so lange man sich Karln als einen König von Frankreich denkt, der von da aus Eroberungen machte, bleibt es immer auffallend, daß er seinen Sitz so weit von der Mitte, so ganz an der Gränze nehmen konnte, wenn nicht anders die Kriege gegen die Sachsen ihn bewogen haben, in der Nähe zu bleiben. Vielleicht aber bestimmten ihn nach der Art jener Zeiten, viel einfachere Beweggründe, als jene politischen. Es muß gewiß in Anschlag gebracht werden, daß Karls Vorfahren Austrasien zuerst beherrschten, und wahrschein-

lich als das eigentliche Stammgut ihres Hauses und Reichs betrachteten; Neustrien und Aquitanien aber, oder das innere Frankreich nur als eine neuere Erwerbung.

Im Achner Dom ruhten Karls Gebeine; doch ist hier, wie überhaupt, wenig oder nichts mehr vorhanden von den Werken seines Bauverständigen Gerhard. Der Chor ist aus einer neueren Epoche der gothischen Baukunst; nicht zu tadeln, aber auch nicht sehr ausgezeichnet. Die vielen, langen, schmalen, wenig verzierten, dicht neben einander gereihten, und nur durch ganz massive Träger getrennten Fensterbögen, verrathen den Styl des vierzehnten Jahrhunderts, da die gothische Baukunst schon im Verfallen war. Die runde Vorkirche um das Grabmahl zierten porphyrne Säulen, die man von Kölln aus der alten St. Gereons Kirche zu diesem Behufe wegführte, wohin die Kaiserin Helena, Mutter Constantins des Großen sie geschenkt hatte; so wie auch in Italien und in Griechenland Bruchstücke heidnischer Tempel zur Verzierung christlicher Kirchen nicht selten gebraucht wurden. Diese Säulen sind jetzt in Paris; eine davon, welche zu Kölln geblieben war, ist im Kriege zerbrochen.

Die christliche Baukunst der ältesten Zeiten gründete sich, was die einzelnen Bestandtheile betrifft, freilich auf die spätere Baukunst der Griechen und Römer; aber da mit dem Christenthume seit Constantin eine ganz neue Idee und Bedeutung in die Baukunst kam, welche durch das ganze Mittelalter ihre Einflüsse erstreckt hat, so ist diese constantinisch-griechische Baukunst doch keinesweges mehr zum griechischen Alterthum zu rechnen, sondern gehört vielmehr der neuen Ordnung der Dinge an. Die Religion macht auch hier die eigentliche Scheidung. So rechnet man ja auch die christlichen oder gereimten Gedichte der spätern Römerzeit nicht mehr zu der alten Literatur. Doch ist freilich späterhin aus jenen geringen Anfängen in der gothischen Baukunst etwas ganz Eigenes und durchaus Neues entstanden. Die Wunderwerke altdeutscher Baukunst einzig und allein auf diesen ihren ersten Ursprung zurückführen, das wäre, als wollte man die höchsten Meisterwerke der neuern Dichtkunst, eines Dante oder

Calderon, aus den Leoninischen Versen der Alten ableiten, weil hier doch auch der Reim, und schon früher sich findet.

Das Volk von Achen scheint sehr aufgeweckt und fröhlich zu sein, wie es der alte fränkische Stamm wohl überhaupt war. Das Deutsche, welches man hier spricht, ist eine eigne, ziemlich abweichende Mundart, welche dem Fremden wegen des Singenden nicht angenehm auffällt. Eben so ist es zu Kölln, es könnte Einem anfangs Plattdeutsch scheinen; doch dieses ist es keineswegs, sondern es sind vielmehr eigenthümliche Mischungen des Oberdeutschen und Niederdeutschen, welche sich nur dadurch auszeichnen, daß sie roher und unbearbeitet geblieben sind. Aus solchen Mischungen aber, wo die verschiedenen Bestandtheile des Oberdeutschen und Niederdeutschen mehr verschmolzen und inniger vereinigt sind, ist im mittlern Deutschland vorzüglich dasjenige gebildete Deutsch entstanden, aus welchem die jetzige Schriftsprache hervorgegangen ist. Darum wären auch diese, freilich etwas ungebildeteren Mundarten, der Aufmerksamkeit des Sprachforschers nicht unwerth. In einem der ältesten der bis jetzt bekannten epischen Gedichte der Deutschen, dem Lobgedichte auf den heil. Anno, sind die Spuren der köllnischen Mundart unverkennbar.

In der Köllnischen Mundart werden noch viele Römische Wörter, obwohl ziemlich verstümmelt und anfangs unkenntlich, gefunden. Der Verkehr mit den holländischen Schiffern und die Menge der Fremden in einer so volkreichen Handelsstadt mußte auch in der Sprache manche Einmischung veranlassen. Einiges Fränkische ist vielleicht gleich von der ersten Anpflanzung her darunter gewesen; da wir die Ubier oder Oberländer wohl zu diesem Stamme zu zählen haben. Indessen ist sonst die Grundlage, in der Sprache wie im Menschenstamm und Charakter, zu Kölln im Wesentlichen durchaus altsächsisch; wie man dieses auch zu Bonn noch sehr deutlich empfindet. In Coblenz ist es dagegen schon durchaus in allem, die leichtere lebhafte, fränkische Art; die Gränzscheide des altsächsischen und fränkischen Stammes und Charakters ist irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Städten zu suchen.

Neuß.

Die Kirche dieser kleinen Stadt gehört dem Styl nach zu den roheren gothischen. Der Haupteingang mit nur einer Thüre an der Vorderseite, hat auch nur einen einzigen gewaltigen, schweren, viereckigten Thurm, der aber übrigens schön und reich verziert ist. Die Spitze ist durch das Wetter abgeschlagen, so daß er nun eher einem schweren festen Burgthurme ähnlicher sieht, als einem schlankgewachsenen, aus lauter Zierathen und kleinern Thürmchen wie zusammengewachsenen, und aufschießenden Spitzthurme, wie man sie an den vollendetsten und zierlichsten gothischen Gebäuden durchaus sieht. Für die Frage vom Ursprung der gothischen Baukunst aber sind die plumpen schweren Thürme nicht unwichtig, die man hier und da, und nicht selten grade an den ältern Kirchen sieht. Ich sah dergleichen sogar mit Burgzinnen, zum deutlichen Beweise, daß es nicht eine willkührliche Vergleichung oder zufällige Aehnlichkeit ist, die uns hier an die alten Ritterburgen erinnert, sondern eine absichtliche Nachbildung der durch uralte Sitte ehrwürdigen Bauart. Es ist also gar nicht nöthig, die gothischen Thürme von denen der Moscheen abzuleiten, mit denen sie überdem meistens gar keine Aehnlichkeit haben. Doch es ist schon von andern erwiesen worden, daß die Hypothese eines arabischen Ursprungs der gothischen Baukunst durchaus irrig ist. Auch lauten die Nachrichten und Beschreibungen solcher Gebäude in Sicilien und Spanien, von denen man historisch weiß, daß sie von mohrischen Meistern erbaut wurden, gar verschieden von der gothischen Art. Es bleibt eigentlich nichts, als die allgemeine Aehnlichkeit eines großen Reichthums der Verzierungen. Die kleinen Thürme an den Moscheen beruhen auf einem Bedürfnisse der morgenländischen Sitte, indem von dort aus das öffentliche Gebeth bei den Mohamedanern verkündigt wird. In dem abendländischen Baustyl ist der nächste Zweck und Nutzen der Kirchenthürme, daß sie die Glocken zu tragen dienen, deren Geläute von dort aus für die Andacht der Frommen so herrlich ertönt. Aber wie viel großartiger und kunstreicher hat sich nun der christliche Thurm, bis zum kühnsten Gipfel der gothischen Baukunst entwi-

ckelt, als jene arabischen Thürmlein? Selbst eine größere Aehnlichkeit, als diese, würde noch nicht beweisen, daß sie entlehnt sei, da beide, die arabische, wie die gothische und christliche Baukunst, gewisser Maaßen aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft haben. Denn auch die Araber benutzten doch wohl, was sie in den Städten Syriens und Aegyptens, oder sonst von griechischen und römischen Gebäuden vorfanden. Nur freilich, daß sie alles nach dem Bedürfniß der Moschee und der Grundidee ihres Glaubens und ihrer Sitte gestaltet haben, wobei sie es aber eben nicht zu einer großen Kunsthöhe gebracht zu haben scheinen. Wie in der Poesie, so ist auch in der Baukunst des Mittelalters, im Orient nicht minder als in dem katholischen Abendlande, die Fantasie vorwaltend, als herrschendes Element in jener ganzen Weltperiode. Darauf beruht die allgemeine Uebereinstimmung, die weder von der einen noch von der andern Seite entlehnt zu sein braucht; und bei der übrigens noch ein sehr wesentlicher und großer Unterschied zwischen der christlichen und der morgenländischen Kunst und Fantasie übrig bleibt, wie dieser auch zwischen unserer höhern romantischen Dichtkunst, im Vergleich mit den arabischen Mährchen oder persischen Rittergedichten Statt findet.

Neuß lag ehedem hart am Rheine, dessen Ufer jetzt eine starke Viertelstunde davon entfernt ist; auch an mehreren andern Stellen hat der schöne Strom sein Bette verändert. Veränderungen, welche in den Jahrbüchern, ungeachtet ihrer Wichtigkeit sich weniger sorgfältig aufgezeichnet finden, als die Thorheiten der Menschen, deren so manche vergangen sind, ohne auch nur eine Spur zu hinterlassen. Wer sich doch in jene alten Zeiten auf einen Augenblick versetzen könnte, als die Deutschen zuerst längst dem Rheine herab, wie an der Donau herauf, sich ergossen und an den fruchtbaren Ufern des königlichen Stromes ansiedelten! Welchen ganz andern Begriff von der Lebensart, den Sitten, der alten Verfassung und Gesetzgebung unserer germanischen Vorfahren würde uns dieser Anblick gewähren, als alles, was die verstümmelte, und zuletzt noch durch seinsollende Kritik gänzlich verkehrte und verfälschte Geschichte besagt.

Düsseldorf.

Unter den vielen schätzbaren Gemählden, welche die hiesige Sammlung besitzt, zeichnet sich besonders der Saal des Rubens aus, durch seinen Reichthum. Man kann von diesem Künstler in der That nur hier sich einen vollständigen Begriff machen. Will man ihn aber nicht bloß nach seiner, nach der Strenge der Kunst durchaus nicht zu lobenden Manier im Ganzen, sondern auch von einer vortheilhaftern Seite kennen lernen, so muß man sich nicht grade an die berühmtesten seiner Bilder halten; denn das Maaß jener Berühmtheit ward ja eben in einem Zeitalter bestimmt, wo selbst in Italien der Kunstsinn durchaus entartet war; durch eben dieselben Vorurtheile und vorherrschenden modischen Neigungen bestimmt, welche den Künstler selbst von dem rechten Wege ableiteten. Denn bei einem so ausgezeichneten Talente als Rubens war, bei einer so außerordentlichen Kraft des Geistes, muß man, wenn ihre Anwendung auch nach dem Maaßstab der Kunst und der Schönheit durchaus verwerflich scheint, doch jederzeit die natürlich gute Anlage und den schädlichen Einfluß des Zeitgeistes und andrer nachtheiliger Einwirkungen unterscheiden, denen der Künstler unterlag.

Rubens scheint in der That fast alle Fehler, die zu seiner Zeit und kurz vor ihm in den verschiedenen italienischen Schulen Statt fanden, in sich zu vereinigen; das Gewaltsame, Unnatürliche und Uebertriebene der Manieristen aus Michel Angelo's Schule, die Nachlässigkeit und den Leichtsinn der eilfertigen Naturalisten, das Streben nach dem Effect allein, wie bei den bloßen Coloristen; ja sogar die willkührlichen und mißglückten Allegorien der gelehrten Mahler. Und doch bleibt er ein außerordentlich merkwürdiger Künstler; könnte man auch nicht mehr von ihm sagen, als daß er durch die Kraft und den Reichthum seiner Erfindungen alle übrigen schlechten Mahler zusammengenommen aufwiegt. Ein so gefährlicher Abweg ist die Nachahmung der ausländischen Manier, daß selbst das wahre Genie dadurch meistens zu Grunde geht. Welche andere Stufe der Kunst, welche andere Höhe der Schönheit würde dieser außerordentliche Geist

erreicht haben, wenn er, statt der damahls schon ganz verdorbenen und ausgearteten Italiener, die einheimischen alten Niederländer, den kunstreichen, naturgetreuen van Eyck und andere ähnliche sich zum Vorbilde erwählt hätte, und die Wiederherstellung ihres schönen und richtigen Styls durch sein glänzendes Colorit und die Fülle seiner ursprünglich reichen, auf dem falschen Wege, den er nahm, nur verwilderten Fantasie noch erhöht und ausgeschmückt hätte. Denn dieß ist das schlimmste bei der Nachahmung des Ausländischen in der Kunst, daß sie gemeiniglich erst dann eingreift, wenn die Kunst in dem nachgeahmten Lande schon längst von der erreichten Vortrefflichkeit abgewichen und entartet ist; wie auch die jetzige Zeit so manches, dem Nahmen nach freilich Griechisches, der spätern schon entarteten Zeit, ängstlich nachbildet, was die wahren alten Griechen selbst durchaus verwerfen und verachten würden. Daher bleibt es das gefährlichste aller Experimente, auch in der Kunst fremde Sitten annehmen zu wollen; das Eigene geht gewiß verloren, und das Fremde, wornach man strebte, wird fast nie erreicht. In der Mahlerei läßt sich vielleicht noch eher mit wirklichen und scheinbaren Gründen dafür sprechen. In der Baukunst ist das Widersinnige, und nicht nur alle Kunst, sondern auch Sitten Zerstörende, einer dem Auslande nachgemachten Bauart, zu fühlbar, und kann durch nichts vergütet und durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat seine eigenthümliche, nur ihm eigene und angemessene Baukunst; oder ganz und gar keine. Wir mögen unter unserm nordischen Himmel eben so wenig unter offnen antiken Säulengängen lustwandeln, als im luftigen griechischen Gewande, nach der Sitte der Alten, mehr auf der Straße als im Zimmer leben. Die Bauart ruht wie die Lebenssitte auf dem festen Boden der Natur und eigenthümlichen Landesart; und wie verderblich es sei, diese Grundlage der Natur zu verlassen, ist Jedem einleuchtend, der die Geschichte der Kunst und der Sitten, und ihres gegenseitigen Einflusses mit einem aufmerksamen Blick betrachtet.

Solche Gemählde von Rubens, in denen die bessere Natur hervortritt, ich meine die fast ohne alle Beimischung des Ma-

nierirten erscheinen, sind sein eigenes Bildniß, nebst dem seiner ersten Gemahlin, in einer Laube sitzend; das so tiefe und doch leicht erscheinende Bildniß eines Franciskaner-Generals; eine Mutter Gottes, von einem vollen Kranz von Blumen und Engeln umringt, und einige andere. Sein Colorit war vielleicht ursprünglich nicht so manierirt, als es sich jetzt zeigt; der so häufig gebrauchte Zinober trat wohl ursprünglich nicht ganz so hart hervor, da die andern Farben verhältnißmäßig mehr verblichen sein mögen.

Kölln.

Diese alte Stadt pflegt den Fremden mehrentheils zu mißfallen; wie denn jede große Stadt, die in Verfall gerathen ist, keinen angenehmen Eindruck machen kann. Doch fehlt es nicht an schönen großen Plätzen, oder solchen, die mit geringen Veränderungen verschönert werden könnten. Die vorzüglichsten und wichtigsten Gebäude sind günstig und gut gelegen, frei und erhaben. Mancher Tadel flüchtiger Reisenden ist auch ohne Rücksicht auf das Lokalbedürfniß abgesprochen. Die Straßen, besonders die nach dem Rheine zu, sind meistens eng, weil alles sich des Verkehrs und des Gewerbes wegen nach dieser Gegend drängt; sehr breite Gassen würden hier auch wegen der Strenge der Rheinluft im Frühling und Herbst nicht eben gewöhnlich sein.

Die herrliche amphitheatralische Lage der Stadt am Rhein, längs dessen Ufer sie einen halben Mond in der Ausdehnung einer kleinen Stunde bildet, die Menge der Gärten in der Stadt selbst, die Schönheit des innern und äußern Spazierganges um den Wall, die beträchtliche Erhöhung einiger Theile der Stadt, gewähren einen hinlänglichen Ersatz für den Mangel an umgebenden Spaziergängen, und für die im Ganzen flache Gegend, die nur in der Ferne durch das Siebengebirge bekränzt wird, insofern es für eine solche Lage einen Ersatz geben kann. Doch dem sei wie ihm wolle, Kölln möge den Forderungen des jetzigen Mode-Geschmacks so wenig oder so schlecht entsprechen als möglich; für den Freund der Kunst

und der Alterthümer ist es eine der wichtigsten und lehrreichsten Städte Deutschlands.

Alterthümer der verschiedensten Zeiten finden sich hier beisammen. Hier sieht man noch einen römischen Thurm und Stücke römischer Mauer aus regelmäßig behauenen Steinen von mancherlei Figur, deren verschiedene Farben Mannichfaltigkeit hervorbringen, auch wohl eine Verzierung, oder ein kleines Tempelchen bilden; nach der Weise jenes in Allem außerordentlichen Volkes unerschütterlich fest zusammengefügt. Hier bezeichnet man uns noch die Stelle, wo das Capitol stand, und so manches Merkwürdige unter den Cäsaren geschah; den Ort, wo die Naumachien waren, von deren bis aus den Bergen des Eifelgebirges hergeführten Wasserleitungen noch Ruinen übrig sind; die Stelle am Rhein, wo, wenn das Wasser ungewöhnlich tief gefallen, noch die Pfeiler hervorragen von Constantins steinerner Brücke. Hier sehen wir an der alten Stiftskirche St. Marien, deren Chor aus vor Carolingischer Zeit herrührt, das wahrscheinlich gleichzeitige oder wenig spätere Bildniß der Stifterin Plectrudis, Gemahlin Pipins von Heristall, Urgroßvaters Karls des Großen. Dort den unvollendet gebliebenen, jetzt inner der Stadt gelegenen gewaltigen Burgthurm, an der St. Georgen Kirche, welchen der heilige Anno im eilften Jahrhundert dicht vor dem damahligen Stadtthor in nicht sehr friedlichen Absichten zu bauen begann. So vieler anderen höchst merkwürdigen Denkmahle aus jeder Epoche des ganzen Mittelalters nicht zu erwähnen.

Mit einem Worte, Kölln war unter den Römern die Hauptstadt der ihnen so wichtigen Germania secunda, auch in dem nachmahligen Austrasien von gleicher Wichtigkeit, von Otto dem Großen an, der Sitz des mächtigsten geistlichen Churfürstenthums, eine der mächtigsten Hansestädte, und eine der wichtigsten Universitäten des Mittelalters, zu welcher berühmte Männer aus den entferntesten Weltgegenden zusammen kamen. Hier studierte jener Snorro Sturleson aus dem entfernten Island, welcher die nordischen Sagen zur Edda gesammelt und verbunden hat, und Vorsteher dieses damahls so blühenden skandinavischen Freistaates war; und hierher kam von Neapel der heil. Thomas von Aquino, als

zwanzigjähriger Jüngling, da er seiner edlen Familie entsprungen war, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Daher fehlt es denn auch nicht an bedeutenden Erinnerungen und eigenthümlichen Merkwürdigkeiten jeder Art in dieser alten, durch innere Kriege, durch die Wirkungen der Reformation, und durch den mit der veränderten Lage der Dinge mehr oder minder allgemeiner gewordenen Verfall von Deutschland, von ihrer ehemahligen Höhe herabgesunkenen Stadt, die für jetzt mit den andern Städten des linken Rheinufers den Franzosen anheim gefallen ist.

Insonderheit aber für gothische Baukunst ist der Reichthum an Denkmahlen daselbst wahrhaft unermeßlich. Von den ältesten Zeiten, da dieselbe der christlich griechischen nicht ganz unähnlich war, bis in die spätesten, wo sie in der spanisch prächtigen, aber überladenen Bauart der Jesuiten, sich in die moderne Baukunst zu verlieren anfängt, finden sich herrliche Gebäude als Belege und Beispiele für jede bedeutende Stufe der Kunst nicht nur, sondern auch für jede einigermaßen wichtige Abweichung und Verschiedenheit. Ja außer den Kirchen finden sich auch noch eine hinlängliche Anzahl von ziemlich erhaltenen Privathäusern aus der gleichen Zeit, ganz im Styl der gothischen Kirchen und zwar der ältern Art, welche man gewöhnlich Tempelhäuser nennt, nach der herrschenden, aber nicht allgemein anwendbaren Voraussetzung, daß sie von den Tempelherrn seien bewohnt worden. Ein Sachverständiger würde sich hier also auch über die niedern Zweige, und selbst den gewiß sehr merkwürdigen, und in Rücksicht der angewandten mathematischen und wissenschaftlichen Kenntnisse bewundernswürdigen mechanischen Theil der gothischen Baukunst, hinreichende Auskunft und Belehrung verschaffen können. *)

*) Der in den Kunstalterthümern und der Geschichte des Köllnischen Mittelalters gelehrte, würdige Canonicus Wallraff hat das Verdienst, in unsrer Zeit die Aufmerksamkeit zuerst wieder auf die herrlichen Reichthümer der alten Stadt am Rheine hingelenkt zu haben: und auch mir diente seine freundschaftliche Begleitung und sein belehrendes Gespräch zur vielfäligen Anregung in der ersten Betrachtung dieser alten Kunstschätze.

Sollte es noch möglich sein, eine ausführliche und genaue Geschichte der gothischen Baukunst zu schreiben, ehe die jetzt herrschende Barbarei und geldgierige Zerstörungssucht vollends alle alte Denkmahle verwüstet hat, so ist wohl hier allein ein noch einigermaßen vollständiger Vorrath dazu vorhanden; was man an andern Orten sieht, ist meistens nur einzeln, und außer dem Zusammenhange wird es selten verstanden oder geachtet.

Das merkwürdigste aller Denkmahle ist der Dom. Wäre er vollendet, so würde auch die gothische Baukunst ein Riesenwerk aufzuzeigen haben, was den stolzesten des neuen oder alten Roms verglichen werden könnte. Nur der dritte Theil etwa der Kirche, ohne die Kuppel und ohne die Seitenstücke, welche die Kreuzform bilden sollten, und noch nicht die Hälfte nur eines Thurms sind aufgeführt. Doch ist auch dieses wenige mehr, als man irgend wo sonst sieht, durch die Größe der Anlage und noch mehr durch die Schönheit des Styls. Conrad von Hochstetten, derselbe kühne Mann, dessen thätiger Einfluß dem furchtbaren Friedrich dem Zweiten mehr als einen Gegenkaiser entgegenstellte, entwarf auch diesen erhabenen Gedanken. Der bis auf die Zierathen vollendete, ausführliche Grundriß des unbekannten Baumeisters ist noch vorhanden. *) Der Bau ward angefangen im Jahre 1248, der vollendete Chor aber eingeweiht im Jahre 1322.

Alle ergreift das Große dieses erhabenen Bruchstücks mit Erstaunen, und besonders der Blick in die Höhe des Chorgewölbes erfüllt jede Brust mit Bewunderung. Was aber dem, der mehrere Denkmahle der gothischen Baukunst mit Aufmerksamkeit zu beobachten Gelegenheit hatte, am meisten auffällt, ist die Schönheit der Verhältnisse, die Einfalt, das Ebenmaaß bei der Zierlichkeit, die Leichtigkeit bei der Größe. Den Eindruck fühlt jeder, der Gefühl für so etwas hat; beschreiben aber oder erklären läßt

---

*) Seitdem wurde das Boisserésche Werk, an Fleiß und Kunstsinn des hohen Doms würdig, dem Zwecke gewidmet, über diesen Gegenstand und die gesammte gothische Baukunst ein volles Licht zu verbreiten, von welchem nur die ersten Strahlen in diesen Umrissen aufgefaßt und angedeutet sind.

sich dieses Gefühl weiter nicht; nur genaue Abmessungen, im Vergleich mit andern Gebäuden ähnlicher Art, würden lehrreiche Aufschlüsse über das Geheimniß jenes, dem zartern Gefühl so merklichen Ebenmaaßes geben können. Gewiß ist es, daß die meisten, auch sehr berühmten und ruhmwürdigen gothischen Kirchen gegen diese, theils noch etwas roh und schwerfällig, theils aber überladen, spielend und weniger zweckmäßig erscheinen. Nur das Löwener Rathhaus könnte ihr im kleinern Maaßstabe in Rücksicht auf diese edle Einfalt und Schönheit des Styls an die Seite gesetzt werden. In der allgemeinen Anlage ist der Dom, wie die eigentlich gothischen oder altdeutschen Kirchen meistens zu sein pflegen, nachdem der noch gräcisirende Styl der ältern christlichen Bauart durch eine größere Künstlichkeit ganz umgestaltet worden war. Die Form des lateinischen Kreuzes endigt im Chor nach Morgen mit einer halben Rundung; zwei hohe Thürme zieren den dreifachen Haupteingang nach Abend, und die Querstücke des Kreuzes sollten noch zwei Seiteneingänge nach den andern beiden Weltgegenden bilden. In der Mitte zwischen beiden und der gesammten Kirche sollte die Kuppel sich über dem hohen Grabmahl der heil. drei Könige erheben; doch dieses ist nicht ausgeführt worden. Die Thürme, ein Gebäude unzähliger schlanker Säulen, aus immer höher und höher steigenden bogenförmigen Fenstern und Knospenthürmchen wie zusammengewachsen, sollten fünf Geschosse haben; das oberste, ein durchbrochener Obelisk von durchsichtigen Ranken und großen Knospen, die endlich in einer einzigen großen Blume sich enden; aber nur zwei Geschosse des einen Thurms sind fertig. Sind solche Thürme gleichsam unermeßliche Gewächse, von lauter Schnitzwerk zusammengewunden und stolz in die Höhe schießend, so sind die Menge der weitläufigen Träger mit allen ihren Schwibbogen, ihren Verzierungen, ihren Knospen, Spitzen und Thürmen einem Walde zu vergleichen. Auch die gothischen Säulen, wie die im Dome, welche statt einer einzigen, ein Geflechte vieler zusammengebundenen schlanken Röhren darzustellen scheinen, mit nur wenig durch zwei nicht sehr merkliche Vorsprünge angedeutetem Fuß, hoch aufschießendem Schaft und einfachen, bald aus Weinreben, bald aus anderm einheimischen Laubwerk verschieden=

artig gebildeten blätterigen Knauf in der Höhe, wo sie einen spitzigen und mannichfach gebrochenen Bogen bilden, hat man mit der stolzen Wölbung eines hohen Baumganges nicht unschicklich verglichen. Andere haben darin eine Aehnlichkeit mit den schon von der Natur säulenförmig gestellten Basaltschichten finden wollen; man könnte sie auch, was die Höhe der Bogenwölbung betrifft, wohl mit dem Wasserstrahl eines gewaltigen Springbrunnens vergleichen, wenn dieser eben so dicht wieder herabströmte, als er emporschießt. Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Thürmen und Thürmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einem unermeßlichen Gebilde der krystallisirten Natur zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werken und Erzeugnissen der Natur selbst; wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Structur das Gewebe und Gewächse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, eben so unübersehlich ist auch der Gestaltenreichthum eines solchen architektonischen Gebildes. Alles ist gestaltet, und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Formen und Zierden steigen auf aus den ersten und kleineren. Diese Formen und Zierathen aber sind fast alle aus der Pflanzennatur entlehnt, weil hier die Gestaltung nur in entfernterer Beziehung auf den nützlichen Zweck und das bloße Bedürfniß wirklich steht, oder doch wenigstens in der Erscheinung gar nicht daran erinnert, welches für diesen Zweck dasselbe gilt. Die Gliederung der thierischen Wesen hingegen erinnert jederzeit bestimmt an ihren Zweck und das Geschäft, zu dem sie als Werkzeug gebildet ward. Darum ist die thierische Gestalt, vom Ausdruck weggesehen, an sich nicht so schön, als die der Gewächse; die Blume ist der Gipfel und selbst die wesentliche Form der Pflanze, welche als der Schmuck der Natur, das Urbild für alle Zierathen, auch der menschlichen Kunst geworden sind.

Rein architektonisch genommen, liegen auch in diesen höchsten Kunstgebilden des zweiten blühenden Styls der gothischen

Baukunst, dieselben Figuren vom Dreieck und Quadrat, nebst der Kugel und Kreuzform, zum Grunde, wie in dem altchristlichen Kirchenstyl, nach tiefer Berechnung der künstlichen Structur des ganzen Gebäudes. Aber sie treten nicht mehr in ihrer geometrischen Strenge und Reinheit hervor, sondern alles ist mit dem reichen Blätterschmuck und mit der blühendsten Fülle des Lebens umkleidet, so wie auch auf dem Teppich des Frühlings, an dem Reichthum aller dieser grünenden Gewächse, das Gesetz ihrer Structur und die innere Geometrie der Natur, nicht mehr im Einzelnen sichtbar hervortritt, sondern alles frei im unendlichen Leben blüht und seine Schönheit entfaltet.

Das Wesen der gothischen Baukunst besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der innern Gestaltung und äußern blumenreichen Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederhohlungen der gleichen Zierathen, daher das Pflanzenähnliche derselben, wie an blühenden Gewächsen. Und daher auch das Innigergreifende, das rührend Geheimnißvolle, das freudig Liebliche und Belebende des Eindrucks bei dem Erstaunen über die Größe. Die gothische Baukunst hat eine Bedeutung, und zwar die höchste; und wenn die Mahlerei sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, mißverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen, durch die bloße Nachbildung der Naturfülle, auch ohne Anspielungen auf die Ideen und Geheimnisse des Christenthums, welche allerdings auf die Entstehung und Ausbildung der Kirchenbaukunst nicht geringen Einfluß gehabt haben.

Einem solchen Wunderwerke der Kunst muß jede Beschreibung erliegen. Ich wende mich daher zu den ältern gothischen Kirchen in Kölln, weil sich an diesen, nachdem das eigentliche Wesen der gothischen Baukunst an dem höchsten Beispiele ist aufgezeigt worden, der Ursprung dieser merkwürdigen Bauart am besten wird deutlich machen lassen.

Es ist schon bemerkt worden, daß es zwei durchaus verschiedene Epochen in der gothischen Baukunst gebe; eine ältere,

welche man wegen einiger Aehnlichkeit mit der christlich byzantinischen Bauart die gräcisirende genannt hat; dann die vollendete spätere, ungleich künstlichere, am meisten eigentlich deutsche, von welcher bei der Beschreibung des Doms die Rede war. Doch giebt es in beiden Gattungen noch manche sehr starke Abweichungen und Verschiedenheiten, so wie der Stephansthurm zu Wien, und der Straßburger Münster zwar zur letzten Gattung gehören, aber auch, besonders der letzte, sehr viel Besonderes und Abweichendes haben. Auch ist die gräcisirende Art zwar die ältere, doch greifen beide Epochen in einander, theils weil ein neuer Styl nicht auf einmahl herrschend wird, indem das Alte noch eine Zeit lang Anhänger zu behalten pflegt, während von andern schon das Neue befolgt wird; theils weil man oft, als der spätere Styl schon blühete, doch noch zu Zeiten im älteren bauete, der geringern Kosten wegen, oder wenn es kein Hauptwerk war.

Der Ursprung und die Erklärung der gothischen Baukunst im Allgemeinen ist zu suchen, in der aufgezeigten Grundidee derselben, in der eigenthümlichen Beschaffenheit und Bedeutung der christlichen Kirche, und endlich noch in der Natur der nordischen, unter dem kalten Himmelsstrich gebräuchlichen, und dem rauheren Klima angemessenen Bauart; wozu man allenfalls noch die Natur des Stoffs rechnen könnte, indem die geringere Schönheit des Sandsteins gegen den Marmor, bei steigendem Streben nach Verschönerung, von selbst darauf führen mußte, die Kunst der Verzierung auf eine Höhe zu treiben, die schwerlich in einem andern architektonischen Stoff anwendbar sein dürfte. Aus diesen einfachen Erklärungsgründen werden sich alle die auffallendsten Eigenheiten der gothischen Bauart leicht ableiten lassen, wie wir es wenigstens mit einigen der wichtigsten versuchen, und dabei jene älteren Kirchen, deren Styl noch gräcisirend ist, zum Grunde legen wollen. Die merkwürdigsten und schönsten dieser Art zu Kölln sind die Gereons-Kirche und die Aposteln-Kirche. Beide liegen meistens frei und fallen schön ins Auge. Ich erinnere bei dieser Gelegenheit, daß um alle die schönen Kirchen dieser Stadt, auch aus verschiedenen Entfernungen ins Auge zu fassen, der Spaziergang an der innern Seite der Stadtmauer, und die Aussicht vom Dom-

krahne herab, besonders dienlich ist. Am schönsten nimmt sich die ganze Stadt von der gegenüber stehenden Seite des Rheins aus, wo sie einen großen halben Mond bildet, der durch mehrere schöne Kirchen und einen alten festen Thurm gut begränzt wird. Besonders der Dom fällt hier vortrefflich ins Auge; die Lage desselben auf einer sehr beträchtlichen Anhöhe, von wo man eine weite Aussicht hat, ist überhaupt vortrefflich. Nur Schade, daß diese schöne Lage durch kleinere und größere angebaute Häuser von anderer und schlechter Bauart noch weit mehr verunziert ist, als es wohl auch bei andern großen Domkirchen der Fall zu sein pflegt. *) So hat man leider auch, um einem italienischen Altar Platz zu machen, der wohl in seiner Art recht schön sein mag, doch aber in keine gothische Kirche paßt, vor etwa vierzig Jahren das alte Tabernakel abgebrochen, was durchaus im Styl der Kirche selbst mit der äußersten Zierlichkeit und Künstlichkeit ausgearbeitet, und aus lauter Thürmchen und Knospen zusammengesetzt war, und dem Beschauer das große Ganze gleichsam im verjüngten Maaßstabe, und wie einen kurzen Inbegriff aller Kunst darstellte, die am Ganzen selbst zu weit verbreitet ist, um in Einen Blick gefaßt werden zu können.

In den ältern Kirchen ist die Einrichtung nicht ungewöhnlich, daß der Haupteingang durch einen einzigen schweren schlichten Thurm gebildet wird, der Chor aber durch zwei kleinere Thürme verziert ist, zwischen denen die letzte Vertiefung desselben in einer halben Rotunde hervortritt. So ist St. Cunibert und St. Severin beide von edeln großen Formen. Der Thurm von St. Martin aus dem zehnten Jahrhundert ist noch ausgezeichneter; der mittlere mächtige Thurm ist an den vier Ecken durch vier kleinere bekleidet und geziert; nur zwei derselben sind noch unversehrt. Ungleich künstlicher ist die Aposteln-Kirche aus dem eilften und zwölften

*) Seitdem ist die nach dem Rhein gegen Morgen zugekehrte Rückseite des Chors von allem, was Fremdartiges daran gebaut war, frei gemacht worden; welches aus der Nähe wie von Ferne einen herrlichen Anblick gewährt, wo man nun erst die ganze Fülle der Schönheit recht klar ins Auge fassen kann.

Jahrhundert; den Haupteingang bildet gleichfalls ein einziger, mächtiger, schwerer Thurm. Der Chor wird gebildet durch drei halbe Rotunden, über welche sich drei Giebel erheben; zwei Thürme schmücken die mittlere Rotunde am Ende des Chors, und über den drei Rotunden und Giebeln erhebt sich eine sechseckichte zwiefache Kuppel. Gleichsam ein Gebäude von mehreren künstlich verschlungenen Gebäuden; nicht ein einfacher Tempel, sondern eine stolze Trophäe mehrerer, einer über den andern sich erhebender Tempel. Auf diese Verknüpfung und Einschachtelung mehrerer Gebäude in Eines führte schon die älteste Idee und Anlage der christlichen Kirche. Schon Constantin wollte seine Basilika in Form des Kreuzes gebaut haben; bald nachher strebte man den Hochaltar durch eine über alle andre Theile des Ganzen oder Nebenkuppeln so hoch als möglich erhobene Hauptkuppel zu bezeichnen, wie in der Sophien-Kirche zu Constantinopel, und der nach ihr gebildeten St. Marcus-Kirche zu Venedig. Der Chor, als Versammlungsort derjenigen, so am Gottesdienst thätigen Antheil nehmen, war ursprünglich abgesondert von dem größern für die Gemeinde bestimmten Raume, und mußte es dem herrschenden Begriffe nach sein; er bildete gleichsam eine kleinere Kirche in der größern. Die Nothwendigkeit eines Umganges um den Chor erforderte Seitengänge neben dem Hauptgange des Schiffs, dessen größere Höhe sich so sehr von ihnen absonderte, daß in manchen Kirchen diese Seitengänge auch durch eigene niedrigere, an das Hauptgebäude sich anschließende Seitengebäude, gebildet werden. So führte hier von selbst alles von allen Seiten auf eine vielverschlungene Mannichfaltigkeit, die nachher Charakter und herrschende Grundidee der altchristlichen Kirchenbaukunst wurde, aus welcher fast alles hergeleitet werden muß. Die eigene Beschaffenheit der gothischen Säulen zum Beispiel. Schon in den ältern noch gräcisirenden Kirchen findet man meistentheils nicht einfache runde Säulen, sondern mehrere in Eins verbunden, worauf die Verbindung des höheren Hauptgangs im Schiff mit den Seitengängen geführt haben kann, da die Säulen des ersten auch Träger der letzten waren; oder es liegt auch hier schon die Neigung zum Verknüpften und Mannichfaltigen zum Grunde. Aus diesem

unförmlichen Anfang hat sich eine der eigenthümlichsten Schönheiten der gothischen Bauart entwickelt; ich meine jene, wie in schlanken Röhren aufschießenden Säulenbündel, deren seltsame Schönheit zu so manchen sinnreichen Vergleichungen Veranlassung gegeben hat. An den Säulen des Doms zeigt es sich deutlich, wie sie aus jenen ältern entstanden sind; den Kern derselben bildet eine dicke runde Säule, an welcher sich, nach vier Seiten vier mäßige dicht anschließen, so daß sie nicht ganz heraussstehen; in jedem Zwischenraume dieser vier befindet sich noch eine andere, ungleich kleinere, fast ganz heraustretende; im Hauptgange sind deren aber zwei in jedem Zwischenraume, an den Säulen unter der Kuppel drei; so daß jede Säule, außer der mittlern, welche den Kern bildet, aus vier umschließenden, von mäßiger Größe besteht, und aus vier, acht oder zwölf kleineren, nach der mindern oder größern Wichtigkeit der Säule. Wo nun vollends mehrere solche Säulensysteme zusammentreffen, wie an den innern Eckpfeilern des Thurmes, ist die Mannichfaltigkeit der in Eins verbundenen Säulen für das Auge und den Eindruck fast unübersehbar. Eben daher erklärt sich auch die eigenthümliche Form der gothischen Bögen. Daß sie spitzig seien, folgte wohl schon aus der spitzigen Gestalt der Dächer im Norden, da das Innere und Aeußere doch in jedem Gebilde übereinstimmen soll, wenn nicht die wichtigsten Gründe eine Ausnahme fordern. Die aus mehreren Schäften verbundenen Säulenstämme aber, mußten sich oben, wenn diese Gestaltung fortgesetzt werden sollte, in mehrere Zweige und Aeste gleichsam spalten, und so entstanden die spitzig gebrochenen oder sogenannten Sattelbögen, wodurch die hohen Gänge neben der ihnen eigenen Größe noch den Ausdruck der reichsten Mannichfaltigkeit gewinnen; ein großer Theil des herrlichen Eindrucks gothischer Gebäude entspringt gewiß aus dieser eigenthümlichen Wölbungsart. Die aus dem spitzigen Dache der nordischen Bauart hergeleitete Bogenform erstreckt sich auch auf die Pforten, wo die an einander geschlossenen vielen, sich immer mehr verengenden und vertiefenden Bögen, die vollste und reichste Anhäufung der Zierathen möglich machen und bilden. Die ältesten gothischen Fenster sind meistens Kleeblätter von Gestalt; da man bald aber auch hier die

Form der schmalen langgezogenen Bogen suchte, damit jeder Theil, so weit es sein könnte, wieder dem Ganzen entspräche, und in allem Mannichfaltigen doch immer dieselbe Grundgestalt durchblickte; so entstanden daraus, durch Nebeneinanderstellung von zweien solchen Bogen mit dem sonst üblichen Kleeblatte zur Vereinigung oben drüber, die nachher in der vollkommenern gothischen Bauart üblichen Fensterzierathen. An dem Dome sind überhaupt alle noch so künstlich und reich erscheinende Zierathen ganz einfach, nur aus dem Kleeblatt und der Rose zusammengesetzt.

Noch schöner vielleicht in der alten gräcisirenden Art, als diese erwähnten Gebäude, ist die Gereons-Kirche, gleichfalls aus dem eilften Jahrhundert. Hier bildet eine, als Kuppel sich erhebende Rotunde, oder vielmehr ein solches Zehneck, die Vorkirche; zum Chor, der beträchtlich höher liegt, steigt man auf vielen Stufen hinan. Von außen ist der Chor nur durch zwei Thürme verziert. Das Innere dieser Kirche ist ganz vorzüglich schön, und am Aeußeren das Ebenmaaß der Verhältnisse und die kunstreiche Einfalt der Zierathen. Die Thierköpfe zu Nebenverzierungen, wie an Dachrinnen, sieht man schon hier; fast nur auf diese ganz untergeordneten Theile ist der Gebrauch thierischer Gestalten in der gothischen Baukunst beschränkt. Das blumenartig Pflanzenhafte der Form und Verzierungen fehlt aber in diesem älteren gothischen Style fast noch ganz; nirgend sieht man hier jene Knospen und Knospenthürmchen, die späterhin sich so zahlreich zeigen, daß sie für den ersten Eindruck fast die Hauptsache scheinen könnten. Die innern Hauptsäulen sind oft noch ohne blättrigen Knauf, ja auch ohne alle Windung oder Einschnitte; die hervortretenden Kapitäler sind bloß durch Vergoldung geziert. Außerdem sieht man aber eine eigene Art kleiner Säulen, welche das obere Geschoß der Rotunden nach außen bilden, auch sonst in den Fenstern und Kreuzgängen gebraucht werden. Sie sind von Basalt, sehr dünn und schlank, es stehen allemahl zwei frei neben einander, bei Hauptabtheilungen auch wohl vier. Der Knauf ist theils schlicht, wie bei obigen, theils mit mancherlei Laubwerk geziert, worin Vögel, Drachen und andere Figürchen verschlungen sind. Dergleichen Säulchen findet man an den gothischen Gebäuden

der zweiten kunstreichern Epoche durchaus nicht mehr. Doch alles dieß müßte durch Messung bestimmter, durch Zeichnungen erst ganz deutlich gemacht werden. Für jetzt sei diese Andeutung genug.

Zur Unterscheidung und Charakteristik der zwei verschiedenen Gattungen der gothischen Baukunst wollen wir noch Folgendes anführen. In dem altchristlichen Baustyl, von welchem die St. Gereons-Kirche zu Kölln ein so vollendetes Urbild darbietet, ist jenes Grundschema von Dreieck und Quadrat, Kreuz und Rotunde, so wie auch das sternförmige Sechseck, und andere noch zahlreichere Vieleck-Figuren, nicht bloß in der innern Structur verborgen; sondern sie treten in einer, wenn man so sagen darf, geometrischen Schönheit, sichtbar an den Hauptmassen und dem höchsten Gipfel des Gebäudes hervor, und geben dem Ganzen dadurch eine eigene siderische Gestaltung, deren wunderbare Zusammensetzung einen geheimnißvollen Eindruck macht und wohl angemessen ist für eine Kirche, als ein geheiligtes Gebäude, welches gleichsam ein Nachbild von der ewigen Structur des Himmels im Kleinen darbieten soll. Diese siderische Gestaltung und geometrische Schönheit tritt nun wieder ganz zurück in dem zweiten blühenden Styl der gothischen Baukunst, wo von allen jenen Figuren nur die Kreuzform in der Erscheinung bleibt und sichtbar hervortritt; aber auch diese vom reichsten Schmuck überkleidet und wie von blühenden Rosen umschlungen. Die in zarten Ranken aufschießende Gestaltung der Säulen, Bogen und Fenster, wie von verschlungenen Zweigen, der volle Blätterschmuck der Verzierungen, überhaupt aber das Blumenhafte und Gewächsähnliche bilden die wesentliche Grundform und eigenthümliche Schönheit in dieser Bauart, deren wahrer Ursprung und erster Grund in dem tiefen deutschen Naturgefühl und in der Fantasie, als vorherrschendem Geistes-Element jenes Zeitalters zu suchen ist. Ob nun in dem altchristlichen Kirchenstyl die gleiche Stufe und Höhe der Vollkommenheit erreicht worden ist, wie für den blühenden Styl der romantischen Baukunst in dem Köllner Dom; darüber getraue ich mich kaum zu entscheiden, doch bezweifle ich es beinahe, weil die Gattung selbst einen größern Umfang darbietet, der nicht so leicht erschöpft und bis zu einem schlechthin höchsten Gipfel durchgeführt

werden mag, obwohl die Gereons-Kirche in ihrer Art fast eben so erstaunenswürdig sein dürfte, als der Dom zu Kölln, wie auch die Markus-Kirche zu Venedig in dem gräcisirenden, und der Dom von Siena in dem italienischen Marmorstyl bewundernswerth sind.

Von einigen sehr merkwürdigen Bildern der köllnischen und niederdeutschen Schule in hiesigen Privatsammlungen ist schon in den Gemählde-Beschreibungen die Rede gewesen. Die Kirchen sind mehrentheils noch ihres Gemähldeschmuckes beraubt. Durch die Nachweisung eines gelehrten Kunstforschers aufmerksam gemacht, begab ich mich mit Fackeln in die Gruft der Kirche St. Marien, wo an dem Gewölbe sich noch Spuren von Gemählden aus der Zeit Karls des Großen finden. Aber freilich sind es nur Spuren; die Gruft ist seit einigen Jahren zugemauert worden, die hier und da erscheinenden Bruchstücke von halberloschenen Umrissen konnten weder einen Eindruck gewähren, noch ein Urtheil begründen. Ob es vielleicht ein Mittel giebt, diese Ueberbleibsel zu retten, weiß ich nicht. Unter den vielen in den angeführten Kirchen befindlichen Glasgemählden, die an Vortrefflichkeit wohl an wenigen Orten ihres Gleichen finden möchten, sind die merkwürdigsten die ehedem allgemein berühmten in dem Seitengange des Domes, wegen der ausgeführten großen Darstellungen, aus der besten und blühendsten Zeit der Glasmahlerei, der letzten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; und die in St. Cunibert wegen ihres höhern Alters, aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, und wegen der dunkeln Farbenpracht derselben. Einige, die beschädigt worden, sind in einer spätern Art ergänzt, die heller und ausgeführter in der Darstellung, aber nicht so prachtvoll ist. In der ältern Manier ließ man die Gesichter, weil man die Farben dazu noch nicht so zu verschmelzen wußte, einfarbig braun, wie überhaupt die Mittelfarben noch nicht sehr gebraucht sind; in Rücksicht der Farbenpracht aber, der das Bild umgebenden Arabesken, welche meist aus Kleeblättern, Rosen, Pfauenaugen und andern Zierathen bestehen, möchte man fast dieser ältern Manier den Vorzug geben.

Rheinfahrt.

Bei dem freundlichen Bonn fängt die eigentlich schöne Rheingegend an; eine reich geschmückte breite Flur, die sich wie eine große Schlucht zwischen Hügeln und Bergen eine Tagreise lang hinaufzieht bis an den Einfluß der Mosel bei Coblenz; von da bis St. Goar und Bingen wird das Thal immer enger, die Felsen schroffer, und die Gegend wilder; und hier ist der Rhein am schönsten. Ueberall belebt durch die geschäftigen Ufer, immer neu durch die Windungen des Stroms, und bedeutend verziert durch die kühnen, am Abhange hervorragenden Bruchstücke alter Burgen, scheint diese Gegend mehr ein in sich geschlossenes Gemählde und überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes zu sein, als einer Hervorbringung des Zufalls zu gleichen. Von der flachen Gegend hinaufwärts macht den Anfang unter den vielen Ruinen, welche den Rhein verherrlichen, der Godesberg; eine der schönsten, nicht wegen der Höhe und Kühnheit, wohl aber wegen der reichen Aussicht und anmuthigen Lage. Der etwas ferner gegenüber erscheinende Drachenfels macht schon die Erwartung rege nach alle den wilden und seltsamen Felsburgen, die den Fluß aufwärts umgränzen. — Man betrachtet solche Ruinen alter Burgen entweder nur mit einer oberflächlichen sentimentalen Rührung, als den unentbehrlichen romantischen Hintergrund für allerlei beliebige moderne Gefühle, oder man sieht darin nur Raubschlösser, welche nach angeordnetem Landfrieden zerstört worden sind und zerstört werden mußten. Unstreitig waren das auch viele, vielleicht die meisten von denen, deren Trümmer man jetzt noch sieht; aber man sollte nicht immer und überall nur die letzte Entartung mit der Sache selbst verwechseln, und so sich selber den Sinn für die herrlichsten Denkmahle der Vergangenheit abstumpfen. Wenn wir nur die Geschichte aufrichtig befragen wollten, sie würde uns, glaube ich, belehren, daß es manche solcher Burgen gab, Jahrhunderte, ehe die Fehde zwischen dem Landadel und den reichen Handelsstädten in eine Art von fortgehendem Bürgerkrieg ausgebrochen war; Jahrhunderte lang, ehe noch an eigentliches Faustrecht, Landfrieden, und was dem weiter anhängen mag, gedacht

worden war; ja, daß die Neigung der Deutschen, auf Felsen zu wohnen, an Bergen vorzugsweise sich anzusiedeln, so alt sei, daß man diese Neigung wohl nicht mit Unrecht zu dem ursprünglichen Charakter der Nation rechnen könnte. Eine erhabene und edle Neigung! Schon ein Blick von der Höhe, ein Athemzug auf freien Bergen, versetzt uns wie in eine andere leichtere Welt, ist uns ein erquickendes Labsal, wo wir das Einerlei der Fläche vergessen, und neuen Lebensmuth einsaugen im Anblick des herrlichen Erdbodens vor uns. Aber wie ganz anders muß es erst sein, immer da zu wohnen und zu sein, wo wir jetzt einmahl an seltenen Tagen mühsam hinaufsteigen, um doch auch einmahl zu fühlen, wie Einem zu Muthe sein mag, der da lebt und in Freiheit athmet; immer die Erde vor sich zu sehen in ihrem reichen Schmuck, in allen Zeiten des Tages und des Jahrs, wo alles sich deutlicher und merkwürdiger zeigt, das Ziehen der Wolken, das Aufblühen des Frühlings, die mondhelle Nacht, ja selbst Ungewitter, und die weißen Felder des Winters. Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rauh und wild nennt, denn nur diese sind erhaben, und nur erhabene Gegenden können eigentlich schön sein, nur diese erregen den Gedanken der Natur. Der Anblick üppiger reicher Fluren erweckt auf eine angenehme Weise zum freudigen Genuß des Lebens, wenn man lange in Städten gefangen saß; diese blühenden Reize der Natur rühren um so kräftiger an unser Herz, je seltener sie genossen werden. Alles ist da nur Gefühl einer angenehmen lieblichen Gegenwart, nichts erinnert uns an die große Vergangenheit. Jene Felsen aber, die wie sprechende Denkmahle von den alten Elementar-Kriegen im Geister-Reiche der noch wilden Natur da stehen, von den furchtbaren Kämpfen der in ihrer Gestaltung gewaltsam ringenden Erde so deutlich reden, sind ewig schön, und machen immer den gleichen, nie ermattenden Eindruck. Wie das Rauschen des Waldes, das Brausen der Quelle uns ewig in dieselbe Schwermuth versenkt, wie das einsame Geschrei wilder Vögel eine schmerzlich freudige Unruhe und Begierde der Freiheit ausdrückt, so fühlen wir in dem Anblick der Felsen immer die Natur selbst; denn nur in den Denkmahlen alter Naturzeiten, wenn Erinnerung und Geschichte in

großen Zügen vor unser Auge tritt, thun wir einen Blick in die Tiefe dieses erhabenen Begriffs, der nicht beim Genuß der angenehmen Oberfläche schon hervortreten mag. Nichts aber vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen; Denkmahle der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur. Die Quelle der Begeisterung scheint sich sichtbar vor unsern Augen zu ergießen, und der alte vaterländische Strom erscheint uns nun wie ein mächtiger Strom naturverkündender Dichtkunst:

Wie kühn auch andre Quellen sprudeln, brausen,
Wo sonst die Dichter schöne Weihe tranken,
Den Kunstberg stets anklimmend ohne Wanken,
Bis wo die ewig heitern Götter hausen;

Ich wähle dich, o Rhein, der du mit Sausen
Hinwogst durch enger Felsen hohe Schranken,
Wo Burgen hoch am Abhang auf sich ranken,
An's Herz den Wandrer greift ein ahnend Grausen.

Schnell fliegt in Eil' auf grünlich hellen Wogen
Das Schifflein munter hin des deutschen Rheines,
Wohlauf gelebt! das Schifflein kehrt nicht wieder.

Muth, Freud' in vollen Bechern eingesogen,
Krystallen flüssig Gold des alten Weines,
Singend aus freier Brust die Heldenlieder.

Längs dem Rhein herauf sieht man noch viele Rudera römischer Kastelle, Thürme und Mauern, die zu manchen Betrachtungen Veranlassung geben. Hier war ehedem die ängstlich bewachte Gränze des römischen Reichs; wie ähnlich sind sich oft auch die entferntesten Zeiten, und was würde wohl aus dem Menschengeschlecht geworden, in welchen bodenlosen Abgrund von Erniedrigung würde nicht alles versunken sein, wenn diese römischen Gränzen geblieben wären, und nicht endlich das edelste Volk der Erde sie durchbrochen, der Knechtschaft ein Ende gemacht, und statt derselben wieder eine Verfassung eingeführt hätte, die auf Treue gegründet war und

auf Freiheit, auf alte Sitte, auf Ehre und Gerechtigkeit, mehr als jede andere gepriesene Einrichtung älterer oder neuerer Zeiten. Freilich konnte eine so willkührliche Gränze nicht Gränze bleiben. Doch muß man das Verfahren der Römer, um es erklärbar zu finden, nicht nach unsern Ansichten und Verhältnissen beurtheilen. Uns scheint es durchaus nicht thunlich, einen Fluß als natürliche Gränze behandeln zu wollen, der doch vielmehr ein Medium des lebhaftesten gegenseitigen Verkehrs und der verdoppelten Vereinigung ist, da es keine andere natürliche Gränze gibt, als eine unter den Menschen, die Sprache, und dann im Lande hohe Gebirge, deren Stelle allenfalls noch große Waldungen ersetzen können. Aber damahls bei der Unerfahrenheit des südlichen Stammes der Deutschen mit aller Schifffahrt, bei dem Mangel an Belagerungswerkzeugen, konnte es doch eine hinlängliche Schutzwehr für die Römer sein.

Bei Rüdesheim, gegen Bingen über, wo die Enge der Felsen am furchtbarsten und geschlossensten ist, wo der alte deutsche Thurm mitten im Strome eine so eigene Ansicht gewährt, ist eine der bedeutendsten römischen Ruinen zu sehen, hart am Ufer des Stromes.

Jene Reihe von Ruinen altdeutscher Burgen, welche den Rheinstrom hinauf und herab so herrlich umkränzen, giebt uns aber außer dem unmittelbaren Naturgefühl noch zu einer andern Betrachtung Gelegenheit; indem wir in dieser ursprünglich deutschen Gewohnheit und Neigung zum kühnsten Felsenbau allerdings das Eine Element der späterhin so kunstreich entwickelten gothischen Baukunst bemerken. Burgen hatten und bauten die Deutschen, seit den ältesten Zeiten, schon in den germanischen Wäldern, wie Tacitus deren in Hermanns und Marbods Geschichte erwähnt; lange vor der Anlage der geschloßnen Städte, welche vielmehr nach dem Vorbilde der Burgen ummauert wurden, ja noch ehe jene größeren Vereine von Landhäusern und Bauersitzen, die wir Dörfer nennen, allgemein gebräuchlich waren. Diese Burgen waren die Fürsten- und Heldensitze, welche unter den einzeln zerstreuten Maierhöfen dastanden, zur Vertheidigung gegen den Feind in mannichfacher Fehde, und zum festen Gewahrsam im stets

gewaffneten Frieden. Eigentliche Gotteshäuser hatten die alten Germanier nicht, da sie in der Regel die Feuer auf den Bergen anzündeten, und die Opfer am einsamen See darbrachten, oder in der Einöde des Waldes, unter den heiligen Eichen. Auch die Gebeine der Helden deckte der aufgeschüttete Hügel der Hünengräber, oder sie wurden im tiefen Bette des abgeleiteten Stromes versenkt. Es ist also die ganze germanische Bauart, nicht wie bei andern Völkern von den Tempeln oder Gräbern, sondern allein und ganz vorzüglich von den Burgen ausgegangen, welche schon das Bedürfniß der leichteren Vertheidigung und der Vortheil einer freien Umsicht veranlassen konnte, mehrentheils auf Bergen anzuthürmen; wie auch andre kriegerische Nationen, die Kastelle oftmahls wohl auf die Höhen hingesetzt haben. Nur so allgemein, wie bei allen deutschen und gothischen Völkern ist dieses bei den andern nicht jederzeit gewesen; wobei auch eine besondere Neigung sichtbar ist, grade die kühnsten Stellen vorzugsweise zu wählen, und Thürme und Mauern auf eine oft unglaubliche Weise, wie hohe Adlernester, an die schroffsten Felsenspitzen fest zu hängen oder einzuklammern. Das deutsche Naturgefühl, die zum Bedürfniß gewordne Neigung, das Auge an dem Anblick dieser irdischen Naturherrlichkeit zu weiden, hat auch seinen Antheil daran gehabt; mit Rührung sehen wir noch die Trümmer von des großen Theodorichs Schloß zu Terracina, oben an der Zinne des Berges, die Aussicht über das Meer weithin beherrschend. So plump nun auch die Bauart der Burgen ursprünglich gewesen, so roh sie in den allermeisten Fällen geblieben sein mag, indem gewiß viele tausend Burgen erbaut und wieder zertrümmert wurden, ehe auch nur Eine die Kunst und prachtvolle Schönheit der hohen Kaiserburg des Barbarossa erreichte; so hat doch der in diesen altdeutschen Burgen und ihrer Bauart liegende und in ihr entwickelte eigenthümliche Sinn, einen unverkennbar großen Einfluß auf die Ausbildung der gothischen Baukunst gehabt. Nicht in einzelnen Aehnlichkeiten besteht derselbe; denn wo sich diese an einigen Kirchen mit den Burgen findet, und in den Zinnen oder der sonstigen Structur sichtbar hervortritt, da sind es mehrentheils nur Kirchen von einem roheren Baustyl, denen dieses eigenthümlich ist. In

der ganzen Tendenz und innern Idee dieser Bergschlösser aber lag eine Veranlassung, jene kühne, baukünstlerische Fantasie zu erregen und zu nähren, welche die gothische Baukunst in allen ihren Epochen ausgezeichnet hat und gleich bei der ersten Erscheinung und den früheſten Hervorbringungen derselben, von Theodorich an, als die auffallendste Eigenschaft und charakteristisches Merkmahl derselben aufgefaßt und betrachtet wurde. Die mannichfaltigen Zwecke für Krieg und Frieden, welche in einer solchen Ritterburg vereinigt werden mußten; die verschiedene Lage und Umgebung und die besondern Lokalumstände, worauf dabei Rücksicht zu nehmen war, die oft schwierige und seltsame Gestaltung des Felsengrundes, auf welchem der Bau sich erheben sollte; führten unvermeidlich eine große Unregelmäßigkeit herbei, welche bald ein Wohlgefallen an dem Kühnen und Seltsamen erregte, eine absichtliche Wahl desselben veranlaßte, und jene wunderbare Fantasie in der Bauart begründete, welche das Eine Element der gothischen Baukunst geworden ist, so wie das andre in dem altchristlichen Kirchenstyl und seiner siderischen Bedeutung gefunden war; und diese beiden Elemente zusammengenommen, enthalten eben den vollständigen Aufschluß über das ganze Räthsel dieser sonderbaren Kunsterscheinung.

Das deutsche Naturgefühl, als die Wurzel und lebendige Quelle, aus welcher alles hervorgegangen ist, muß uns dabei aber immer gegenwärtig bleiben. In zwiefacher Weise wird der Reichthum der Erde, oder die Natur, in der Kunst, besonders auch in den alten deutschen Gemählden aufgefaßt; als Garten oder als Wildniß. Als Garten, d. h. als buntgeschmückter Teppich des Frühlings, oder in einem tieferen Sinne, als das hochzeitliche Blumengewand der beseeligten Braut; oder als Wildniß, d. h. um in demselben Gleichnisse der Wahrheit fortzufahren, im halb zerrissenen Schleier der ewigen Trauer und öden Witwenklage. Der Garten, in diesem symbolisch künstlerischen Sinne, ist schon ein erhöhter, schön gewordner und verklärter Zustand; in der Einöde ist es die wirkliche Natur selbst, deren Gefühl uns mit jener tiefen Trauer erfüllt, die zugleich etwas so wunderbar Anziehendes hat. Einsam steht der Sohn des Himmels in der Wildniß der Natur und irrt

umher mit dem Gefühl, das Herz seines Vaters zu suchen, den er verloren hat, in nie gesättigtem oder ganz gelindertem Schmerz der Trennung. Dieses ist der zwiefache Sinn der Natur und der schönen Landschaft für die Kunst im Gemählde. Wie eine kriegerisch ummauerte Wagenburg und ein festes Waffenschloß stehen auch jene altdeutschen Felsengebäude in der Einöde der wilden Natur, deren Gefühl genau mit jener wunderbaren Bauart zusammenhängt. In der höheren Baukunst aber ist es nicht mehr die wilde Natur in ihrem Klagegefängniß, welche nachgebildet oder dargestellt wird, sondern die verklärte und in der Verklärung frei und voll aufblühende Natur, als himmlische Gottes-Stadt und das geordnete, siderische Haus der verherrlichten Schöpfung; nach der herrschenden Grund-Idee der vollkommnen Kirche im altchristlichen Styl.

Strasburg.

Der weltberühmte Münster verdient wohl seinen Ruhm, und ist unstreitig eines der vorzüglichsten Denkmahle der gothischen Baukunst. Die Kirche ist unverhältnißmäßig klein und weniger ausgezeichnet. Sie ist schon im Jahre 1015 angefangen, aber erst 1275 vollendet worden. Der Thurm ward im Jahre 1277 durch Erwin von Steinbach begonnen; nach dessen Tode im Jahre 1318 setzten seine Kinder, Sabina und Johannes, den Bau fort bis zum Jahre 1339. Vollendet aber ward das Ganze erst durch den köllnischen Baumeister Johann Hülz, der bis 1449 lebte. Die Lage ist zwar nicht hoch, aber von allen Seiten frei, und weniger durch kleine Anbauungen gestört, als es wohl sonst der Fall zu sein pflegt. Auch hier hat die Revolution vielen Schaden angerichtet durch Herabwerfung der Bildnisse, mit denen dieser Thurm vorzüglich reich geziert war. Der Styl der Bauart ist jener kunstreiche der zweiten Epoche der gothischen Baukunst, in welchem auch der köllnische Dom und der Stephansthurm zu Wien gebaut sind. So ist es wenigstens für den ersten Eindruck und mit Rücksicht auf das Ganze; bei genauerer Betrachtung zeigen sich aber im Ein-

zelnen sehr wichtige Abweichungen. Die blumenförmigen Zierathen sind hier schon größtentheils in willkührliche Arabesken verwandelt. Selbst die Zierathen an dem Gebälk und Friesen des köllnischen Domthurms sind von Laubwerk; am Strasburger Münster sind es bloße Schnörkel. Es ist dieß selbst im Eindruck sehr fühlbar, so daß das Ganze und manche Theile desselben mehr den Eindruck eines ungeheuern künstlichen Uhrwerks oder sonst einer künstlichen Eisenarbeit machen, als den eines steinernen Gewächses. Von dieser Seite macht der Strasburger Münster, und wie es scheint, auch die Westmünster-Kirche zu London, wenigstens in der äußern Structur, den Uebergang zu der ältern italienischen Baukunst, die noch halb und halb gothisch war. Am großen Dome zu Mailand, an welchem unter andern deutschen Baumeistern auch ein Heinrich Gamodius, oder Gamünd mit gebaut hat, ist nun gar nichts Pflanzenartiges mehr in den Formen; selbst die Thürmchen endigen nicht mit einer durchbrochenen Spitze und Knospe, sondern mit einem bloßen Dache, auf welchem Bildnisse stehen. Doch ist die Anlage des Ganzen mit zwei Thürmen zum Haupteingang, einer thurmähnlichen Kuppel über dem Chor, die Menge der verzierenden Nebenthürmchen, noch durchaus gothisch; nur die Fülle der übrigen Zierathen und Knospen fällt weg, und der Styl ist ungleich weniger kunstreich. Auch an der Kirche St. Maria di Fiore zu Florenz sind der Angabe nach noch einige Spuren des gothischen Styls zu sehen. Es ward dieselbe gleichfalls von einem deutschen Baumeister angelegt, welchen die Italiener Arnolfo di Lapo, oder di Cambio nennen; die Kuppel aber ist schon ganz rein italienisch, von Brunelleschi. Auf diese Kirche soll auch Bramante noch, bei seinem Entwurf der großen Peters-Kirche zu Rom, Rücksicht genommen haben, dem Wunderwerke der italienischen Baukunst, welche durch die angeführten Stufen und Uebergänge, deren sich unstreitig noch viel mehrere finden lassen, aus der gothischen Baukunst allmählig hervorging.

Die gothische Baukunst umfaßt überhaupt, nebst ihren zwei Hauptgattungen in dem ganzen Umkreise ihres unermeßlichen Reichthums, noch manche bedeutende Unterarten, einzelne Abweichungen, merkwürdige Uebergänge und Mittelstufen zwischen jenen bei-

den wesentlich verschiedenen Kunstschulen oder Epochen des veränderten Styls. Einen eigenen Charakter haben die wahrhaft maurischen Denkmahle in Spanien und Portugal; wieder ein anderer Styl ist in den Gebäuden der Tempelherrn, im Orient oder wo sie im Abendlande gefunden werden; eine besondere Art bilden dann die altitalienischen Marmorkirchen; so wie auch jene mehr den Burgen ähnlichen Kirchen, in solchen deutschen Provinzen vorzüglich, wo die Kunst nicht bis zur höchsten Blüthe zierlicher Vollendung gelangt ist. Alles dieses müßte eine vollständige Geschichte der gothischen Baukunst in umfassender Entwicklung darstellen, was auch nach so manchen wichtigen Vorarbeiten im Einzelnen wohl erreichbar wäre, so bald nur einmahl die Grund-Idee des Ganzen richtig begriffen und festgestellt worden.

Unter den anderen alten Kirchen in Strasburg, ist die St. Thomas-Kirche auch eine von denen, welche am meisten Burgenähnliches in der äußern Form haben.

In der Gemähldesammlung zu Strasburg war mir das Bildniß einer Heiligen von Pietro Perugino am merkwürdigsten; es ist mit ganz hellem Hintergrund, ohne Attribute, nur Kniestück. Der gesenkte Kopf und Blick vermehren noch den Ausdruck einer stillen und ernsten Lieblichkeit, der diesem Meister so eigen ist. Vermuthlich war es eine Figur auf dem Flügel eines zerstörten Altarbildes, da die einzelne Figur wohl nicht ein Gemählde für sich sein konnte. Wie viele Kunstwerke mögen auf ähnliche Weise in den letzten Zeiten zerstückt worden sein, wie das Ganze der Kunst selbst durch so manche unselige und gewaltsame Versetzungen und Wanderungen von Land zu Lande!

Der Stadt Strasburg gereichen die Nahmen eines Schilter, Scherz und so mancher andern, zur besondern Zierde, als ein schöner Beweis, daß deutscher Sinn und deutsche Gelehrsamkeit auch unter der französischen Herrschaft hier nicht aufhörte, sich zu erhalten.

Basel.

Auch das Elsaß ist ein schönes Land. Freilich giebt es hier keine Gegenden am Rhein, wie die zwischen Bingen und Bonn;

aber einen schönen Anblick gewährt doch das fruchtbare Land, wie es zwischen den Voghesischen Gebirgen und dem Rhein sich breit hinzieht, mit sanftem allmähligem Abhange von der Höhe bis an den Strom. Ist die grünliche Farbe des Rheins schon unten sehr auffallend, so ist dieß noch weit mehr der Fall bei dem schön gelegenen Basel; hier ist er meist völlig grün.

Diese Stadt besitzt in der öffentlichen Sammlung manche sehr merkwürdige Gemählde von Holbein, die ihn noch von einer andern Seite zeigen, als er in dem Portrait erscheint, wo er so vortrefflich ist, aber durchaus fast nur in einer und derselben Manier. Es finden sich hier auch historische Gemählde von ihm, und zwar in verschiedenen Arten. Ein Abendmahl aus der frühern Zeit, ganz unverkennbar in Dürers Art, so wie auch die meisten der Handzeichnungen. Ein anderes Abendmahl schien mir mehr der Weise des Titian zu gleichen, etwa so wie in dessen Jüngern zu Emaus. Acht kleine Gemählde vom Leiden Christi, sehr auffallend durch eine eigenthümliche Beleuchtung zwischen großen Massen schwarzer Schatten. Ein Leichnam des Erlösers, bleich und lang ausgestreckt, erinnerte mich mehr an den Correggio, so wie dieser grade solche Gegenstände zu behandeln pflegt. Kurz, in diesen historischen Gemählden Holbeins ist die größte Vielseitigkeit eben so sichtbar, als die nähere Hinneigung zur italienischen Manier, von welcher Dürer so durchaus in allen Stücken entfernt blieb. Doch ist wohl keines in dieser Sammlung an Vortrefflichkeit dem unvergleichlichen Gemählde zu Dresden an die Seite zu setzen; welches den Bürgermeister von Basel und seine Familie, im andächtigen Gebet zur Mutter Gottes, und diese selbst in wunderschöner Lieblichkeit und Demuth als Königin des Himmels darstellt, und mir bis jetzt als die Krone und Blume aller Holbeinischen Werke erscheint. Zwei weibliche Portraits im kleinen Verhältniß, nach dem Leben, aber mit symbolischen Beziehungen erinnern in der ausgearbeiteten Verschmelzung der Carnation, und in der gesuchten und schwebenden Bedeutsamkeit des Gesichts, mehr an die Bildnisse des Leonardo, als andere Holbeinische. Unter den Bildnissen sind, außer den schon erwähnten, mehrere ausgezeichnet vollendete in der bekannten, vortrefflichen, durchaus objectiven

Behandlungsart des Holbein; einige Stücke dieser Art zieren auch die Mechelsche Sammlung zu Basel. Von dem bekannten, an der Mauer gemahlten Todtentanz, ist nur wenig mehr zu sehen.

Der Dom ist herrlich auf einem weit umhersehenden Hügel gelegen; die Bauart ist aber schwerfällig, und ungleich weniger zierlich als an den früher erwähnten Denkmahlen der gothischen Baukunst.

Bern.

Der Eintritt in die friedliche Schweiz von dieser Seite, wo die Berge sich allmählig immer höher und höher auf einander thürmen, der erste Eindruck eines so seltenen Landbaues, der Anblick der Sennenhütten und der sonnenglänzenden Schneeberge, gewährt ein Vergnügen, das mit dem Gefühl von Ruhe verbunden ist; der stille Wunsch nach einer solchen Heimath verliert sich in die Befriedigung über den unerwarteten Anblick. Dieß ist ein Land, welches man liebgewinnen muß, so wie man es sieht, und schon beim ersten Eintritt begreift man das Heimweh seiner Bewohner.

Bern ist wohl eine schöne Stadt, und ich weiß nicht, ob man dieß noch von vielen Städten sagen kann, so wie ich es meine. Manche Städte sind schön gelegen, in vielen findet man einzelne herrliche Gebäude, aber dicht daneben dann auch ganz schlechte; nicht selten alle mögliche Bauarten durcheinander, vielleicht um die eben so große Verwirrung der Sinnesarten dadurch anzudeuten. In Bern aber ist alles aus Einem Stück, das Ganze durchaus in Einem Sinn gebaut. Die schweren steinernen Arkaden, die mäßige Größe der Stadt, die Wälle, die großen Massen der Berge rund umher, das Massive der Bauart selbst, das auch am alten gothischen Dom sich findet, machen nur Einen durchaus übereinstimmenden Eindruck. Die ganze Stadt ist wie Eine feste Burg, von mächtigen Bergen, wie von höhern Burgmauern in der Ferne umkränzt.

Am Genfer-See.

Hier ist die Natur schon merklich anders, der Himmel südlicher. Herrlich ist der Anblick des dunkeln unruhigen, immer veränderlichen Sees, mit Schiffchen besäet, die in der Ferne mit ihren Segeln wie Vögel dicht über die Fläche des Wassers hinzuschweben scheinen; dann die savoischen Berge, die seltsame Erscheinung des Montblanc, das üppig blühende Thal Chamouny, bilden ein schönes Ganzes. Man glaubt schon in Italien zu sein, oder man fühlt doch wenigstens die Annäherung an das schöne Land. Für mich ward der liebliche Eindruck noch erhöht durch die heitre Umgebung der Freundschaft.

Genf ist vortrefflich gelegen, aber die Stadt selbst ist nichts weniger als schön. In der Anlage, Einrichtung und Bauart der Städte offenbart sich ein gewisser Kunstsinn der außer den Italienern auch den Deutschen in alten Zeiten gewiß sehr eigen war, und bei diesen sich oft sogar in einer äußerst sinnreichen Benutzung ungünstig scheinender Lagen und Umstände gezeigt hat. Manchen Nationen aber scheint er versagt, da werden dann auch die herrlichsten Schönheiten der Natur durch das schmutzige und armselige Machwerk der Menschen verderbt und entstellt. Es ist nicht mit Worten zu beschreiben, wie schön die Rhone bei Genf sei! von dunkelblauer Farbe, und dabei so klar, daß man noch in großer Tiefe jedes Steinchen am Boden sieht, pfeilschnell dahin schießend mit reißendem Ungestüm. Wie ganz verschieden in Farbe und Charakter von dem ruhigen mächtigen Rhein, und doch wie schön in seiner Art! Weiter hinab aber wird er bald durch andere Ströme getrübt, und in der Stadt selbst ist das Ufer durch häßliche, schmutzige Hütten entstellt, und nirgends das Gefühl davon ungestört.

Lyon.

Lange noch konnte ich den Montblanc mit dem Auge verfolgen, während Hügel und Thäler vor meinen Blicken wechselten, und ich der Zeiten gedachte, wo dieses herrliche Land mit dem burgundischen Reich zu Deutschland gehörte, und die alten Kaiser,

die Konrade und Friedriche, in burgundischen Städten ihre Reichsversammlungen hielten.

Von Lyon gilt eben das, was von Geneve; eine Lage, wie sie nicht schöner sein kann; die Stadt selbst aber ist so häßlich, als ein großer Theil von Paris, ja fast sind die Straßen noch enger und schmutziger als dort; überall dieselbe französische Bauart. Am schönsten sieht man die Stadt von der innerhalb gelegenen Anhöhe.

Das Klima schien mir südlicher, als zu Genf, was wohl von der verschiedenen Höhe kömmt. In der Mitte des Novembers sah ich Bäume in jungem Grün, welches im Herbst wieder von neuem ausschlägt.

In der Gemähldesammlung fiel mir ein Johannes Evangelist und ein Bischof, von Perugino auf; schöne heilige Gestalten, aber nun einzeln und zerstückt, da sie sonst wahrscheinlich zu einem größern Ganzen gehörten. Ferner eine altniederländische Kreuzigung im Kleinen, so wie dieser Gegenstand in dieser Schule, und nach ihr von Dürer meistens behandelt zu werden pflegt, nur nicht ausgezeichnet gut, und mehr schon etwas gemein und bäuerisch. Was sollen nun ein paar solche Alterthümer, die beisammen gehalten und geordnet, so lehrreich sein könnten, einzeln unter einigen Dutzend moderner Gemählde von geringem Belang, noch dazu in einer Stadt, wo fremde Künstler selten hinkommen mögen? Auch eine sehr gute Geißelung Christi von Palma Vecchio ist noch in dieser Sammlung zu merken.

Der Dom zu Lyon schien mir unter allen burgähnlichen gothischen Kirchen, die ich gesehen, fast der schwerfälligste und roheste in der Form zu sein.

Paris.

Die Gegend zwischen Lyon und Paris, wenn man den Weg durch das Auxerrois und Bourbonnois nimmt, ist nicht sehr ausgezeichnet. Beständige kleine Anhöhen ermüden den Reisenden, ohne daß die Gegend darum aufhörte, im Ganzen flach zu sein. Die große klimatische Verschiedenheit zwischen Frankreich und Deutschland entspringt vielleicht weniger aus der nicht sehr be-

trächtlichen größern Südlichkeit des erstern, als aus der verschiedenen Höhe. Frankreich ist eines der flachsten Länder. Nur im südlichen Theile ist ein Kern und eine Kette beträchtlicher Gebirge.

Ist es aber wahrscheinlich, daß der ganze nördliche Strich der europäischen Länder erst später aus dem Meere hervorgetreten, oder auch in nicht gar alten Zeiten von neuem überschwemmt sei, wie so manche unfruchtbare Sandstrecken zu bezeugen scheinen, so gilt dieß wohl ganz vorzüglich von Frankreich. Ja vielleicht hätte es nur einer etwas größern Gewalt oder einer andern Richtung der letzten großen Wasserrevolution bedurft, und die Gestalt von Europa würde ganz anders sein; Spanien wäre eine Insel wie England, Frankreich dem größeren Theile nach Meeresgrund, und auch Deutschland wäre anders. Freilich ist dieses bergichter; die Trierischen und Rheinischen Berge, die Voghesischen, der Jura, die Alpen, die böhmischen, schlesischen, sächsischen Gebirge, und gegen Norden der Harz, bilden eine Schutzmauer fast nach allen Seiten, und einen festen Kern.

Auffallend war mir in diesem Strich des innern Frankreichs, zwischen Lyon und Paris, die fast allgemeine Kleinheit der Gestalten; vielleicht ein allgemeines Kennzeichen des celtischen Geschlechts, wovon die Wirkung selbst durch die Beimischung der edlern germanischen Völkerstämme nicht völlig hat können gehoben werden. Ueberhaupt darf man nur schnell einen beträchtlichen Strich, wie diesen, durchreisen, um keinen sehr vortheilhaften Begriff von der menschlichen Gestalt zu bekommen; man wird, wenn man darauf achtet, fast nichts gewahr, als Häßlichkeiten; die dann am häßlichsten sind, wenn noch das Unbestimmte, Flache in den Zügen hinzukommt, gleich als seien sie nicht ganz ausgeführt.

Selten kehrt man nach einigem Zeitverlauf nach Paris zurück, ohne den Schauplatz auf eine oder die andere Art verändert zu finden. Als wir abreisten, war die Verschwörung, und Moreau gefangen. Die Barrieren waren geschlossen; es war ruhig, aber ein allgemeines Gefühl von Aengstlichkeit war verbreitet. Jetzt war alles mit der Krönung beschäftigt, man erwartete den Papst, und machte Anstalten zu den Festen, welche oft in der Nähe weit we-

niger glänzend und prächtig erscheinen, als die Beschreibungen davon in den Zeitungen lauten.

Als ich auf die Bibliothek zurückkehrte, fand ich daselbst unter andern gelehrten Neuigkeiten und Kunstschriften auch das Werk eines Engländers über gothische Baukunst. Wie sonderbar doch das Gehirn mancher Menschen organisirt ist! — Dieser Schriftsteller hat nun gar wohl das Baumgestaltige, wie in hohen Laubengängen und Zweiggewölben Geordnete, das Blumenartige aller Verzierungen, überhaupt das Gewächsähnliche und Pflanzenförmige in der gothischen Baukunst entdeckt und wahrgenommen. Statt darin aber eine eigenthümliche Form des Schönen, als Grund-Idee für den blühenden Styl der romantischen Bauart zu erkennen, erklärt er das alles ganz materiell, als aus der wirklichen Nachahmung, von ich weiß nicht welchen aus Weidenruthen zusammengeflochtenen ländlichen Hütten, oder von allerlei sonstigem Korbgeflechte entstanden, und was dergleichen willkührliche Voraussetzungen mehr sind; wie man auf gleiche Weise auch die griechische Bauart in ihrem kunstreichen Säulenstyl, aus der Nachbildung der rohen Pfähle und Holzklötze herleiten könnte, welche die Nothdurft des Wilden zu einer dürftigen Behausung neben einander in die Erde einrammt und durch einige Querbalken oben verbindet. Und weil sich nun auch die griechische Baukunst so erklären läßt, so verschwindet eben damit gänzlich der gehoffte Aufschluß über die besondere Natur und Eigenthümlichkeit der gothischen Baukunst, in der nichts sagenden Allgemeinheit einer solchen etwas gar zu natürlichen Herleitung. Wenn es sich in einem einzelnen Falle auch geschichtlich nachweisen ließe, daß der Gedanke oder die Absicht einer solchen Nachbildung und Aehnlichkeit von Seiten des Baumeisters bei einem bestimmten Gebäude wirklich Statt gefunden habe; so würde daraus für das Ganze der gothischen Baukunst, für die Idee und den wirklichen Ursprung und hohen Sinn desselben noch gar nichts folgen, und wäre dieses als eine Abweichung zu betrachten, welche nur unter den Spielarten und Nebengattungen der Baukunst ihre Stelle finden kann; wie unter den baukünstlerischen Denkmahlen des Mittelalters in England wohl einige solche Beispiele gefunden werden mögen, welche wirklich in diese

Classe zu gehören scheinen. Auf das Gänze der gothischen Baukunst und ihren Ursprung läßt sich davon aber um so weniger eine Anwendung machen, als ihr Entwicklungsgang ein ganz andrer gewesen ist. In der älteren Epoche derselben, oder in dem altchristlichen Baustyl wird nicht die mindeste Spur gefunden von diesem Rankengewinde oder Korbgeflechte der Weidenhütten; und gleichwohl hat sich auch der spätere Styl der romantischen Bauart ganz aus jener ersten Grundlage der kirchlichen Architektur entwickelt. So wie einmahl die flache Decke der alten Basilika verlassen war, und die innere Wölbung dem äußern Dach entsprach, es mochte dabei nun die alte Rotunde und Kuppel aus der antiken Baukunst beibehalten oder das spitzige Giebeldach der nordischen Bauart vorgezogen werden; so war der große Schritt geschehen. Die vielfachen und aus mehreren zusammengesetzten Säulen, nebst dem Streben, den Hauptchor in einem Mittelgewölbe über die Seitengänge und Nebengewölbe mächtig zu erheben, mußte zu der gebrochenen Wölbung und dann zu dem Spitzbogen führen, welchem demnächst die Fenster, Thüren und Thürme in der gleichen hoch aufschießenden Spitzbogenform folgten, um das Ganze in allen seinen Theilen mit sich selbst übereinstimmend zu gestalten; und so stand die neuere gothische Baukunst in ihrem blühenden Styl vollendet da. Die ersten Elemente derselben aber liegen im Keime ganz unverkennbar schon in dem altchristlichen Kirchenstyl: das Prinzip nähmlich der reichsten Vervielfältigung sowohl des ganzen aus mehreren zusammengesetzten Gebäudes selbst, als auch der einzelnen Säule; und dann das Prinzip der höchsten möglichen Erhöhung der Hauptkuppel oder des Chorgewölbes über die andern Theile. Dieses zwiefache Streben nach einer unendlichen Fülle und nach der höchsten erreichbaren Höhe bildet auch die Grundlage für die spätere gothische Baukunst, welche demselben Prinzip nur die größte Ausdehnung und Entfaltung gegeben hat. Neu ist nichts hinzugekommen, als die blumenförmigen Verzierungen, deren ganzer Reichthum aus dem einfachen Grundtypus der vierblätterigen Rose und des blumengleichen, dreifachen Kleeblatts hervorgegangen ist. Diese Verzierungen von Rose und Kleeblatt, lassen sich aber nicht mehr aus dem Rankengeflechte der hölzernen Weidenhütte herlei-

ten; sondern sie konnten wohl überhaupt nicht anders als mit freier Absicht gewählt sein, wobei gewiß schon sehr früh, wo nicht gleich ursprünglich der Gedanke auch auf die symbolische Bedeutung in der regelmäßigen Structur jener dreifachen oder vierfachen Blumenform gerichtet sein mochte; ohne daß wir besorgen dürften, willkührlich einen andern oder tieferen Sinn hineinzulegen, als der wirklich dabei gemeint und empfunden ward.

Was mich sonst am meisten hier anzog, waren die seit meiner Abwesenheit von Paris, neu eröffneten Zimmer im Louvre. Mehrere der hier aufgestellten Gemählde hatte ich früher in dem Restaurationssaale gesehen, und es ist davon schon *) Nachricht gegeben worden. Ich beschränke mich daher hier nur auf einige wenige.

Von Raphael war nichts neues zu sehen, als ein sehr kraftvolles Bildniß des Kardinal Bibbiena, Nro. 1187, und eine Himmelfahrt Mariä, Nro. 1180, aber von seinen Schülern Fattore und Giulio Romano ausgeführt; merkwürdig durch die schneidende Ungleichheit der Behandlung und Mahlerei in dem obern Theile des Gemähldes, der dem Fattore, und dem untern, der dem Romano zugeschrieben wird.

Der Triumph des Titus und Vespasian, von Giulio Romano, Nr. 1121, in kleinerm Verhältniß, hat ganz die altrömische Kraft und die gewaltige Fülle, welche diesen Künstler auszeichnet, ohne große Tiefe der Seele oder eine strenge, sinnig vollendende Sorgfalt. In der Behandlungsart der Anbetung der Hirten, Nr. 1122, giebt sich auch sein kriegerisch-römischer Hang und Sinn nicht wenig kund; der heilige Longinus, außerordentlich groß, in voller Rüstung, bildet auf eine sonderbare Weise den Vorgrund des sonst nicht sehr ausgezeichneten Gemähldes. Eine heilige Familie von Titian, Nro. 1226, Kniestück, wo der heilige Stephan eine hohe Palme hält, ist ganz in der älteren, einfach lieblichen und schönen Weise dieses Meisters; leicht, wie hingeblasen, und doch

---

*) Siehe die dritte Sendung der Gemähldebeschreibungen gegen Ende, und den Anfang der vierten Sendung. Die im folgenden angeführten Nummern beziehen sich auf das Supplement à la Notice des tableaux du Musée Napoleon. An XIII.

ohne alles Theatralische, äußerst kräftig, aber still und gefühlvoll. Von Palma Vecchio sieht man eine heilige Familie, Nr. 1148, mit dem heil. Antonius, dem Einsiedler. Dieser Mahler ist überall sich selbst gleich, immer einfach bescheiden, liebevoll und schön. Ein erfreulicher Beweis, daß besonders auch bei den Venetianern, nachdem das Manierirte schon zu herrschen anfing, immer noch einzelne Künstler der einfachen alten Schönheit treu geblieben. Eine heilige Familie von Giorgione, Nr. 1115, mit dem heil. Sebastian; leicht, einfach und kraftvoll, aber nicht mit der tiefen Wahrheit und Sorgfalt, die sich in andern Gemählden dieses Meisters findet. Außerdem sah man noch von Titian und aus der venetianischen Schule mehrere unvergleichlich schöne Frauenbildnisse. Das Frische der Carnation, die Pracht der Kleidung und des Schmucks, und vornähmlich der lebhafte Ausdruck selbst, giebt den Frauenbildnissen aus der venetianischen Schule eine Kraft und Fülle des Reizes, durch welche sie vor Holbeinischen Bildnissen bei gleicher objectiver Wahrheit den Vorzug behaupten. In Männerbildnissen dürfte dieser aber wohl auf der Seite des Holbein sich finden, wegen der größern Tiefe und mehr ausgeführten Gründlichkeit der Charakteristik. An einem Gemählde Franz des Ersten, von Titian, hat das Auge kaum noch Empfänglichkeit für die Spuren des Meisters, so sehr verdrängt die unerträgliche Widrigkeit einer solchen Gesichtsbildung jeden andern Eindruck. Weder die Kunst des Leonardo, noch des Titian, vermochten die unbeschreibliche Häßlichkeit dieses feisten Angesichts, von halb bösartigem, treulosem und eigenwilligem, und halb stumpfsinnigem Ausdruck mit den kleinen blinzelnden Augen einigermaaßen erträglich zu machen. Hier war ihre Mühe verloren!

Das wichtigste vielleicht von allen Gemählden, die hier zuerst ausgestellt wurden, ist der Johannes der Täufer, von Leonardo da Vinci, Nro. 1125; ein Kniestück, in einem durchaus bräunlichen Ton, mit schwarzbraunem Hintergrunde. Die hohe Form des Kopfes, von einem stolzen Ueberfluß von Haaren umwallt, ist idealisch erhaben; um den Mund aber schwebt jenes holde Lächeln, jene Grazie und Lieblichkeit, wie man es schon in vielen Bildern des Leonardo findet, und die nachher in der Schule des Corregio

zur Regel, ja zur Manier ward. Aber welches Wunderwerk der Ausführung; wie ist es gemahlt, und wie sind die zarten Umrisse und der feinste Hauch des Ausdrucks im Vorüberschweben ergriffen, schwebend erhalten, hingestellt und herausgearbeitet mit einer nie zu ergründenden Gründlichkeit. Betrachtet man solche Gemählde von Leonardo, wie dieses, so wird man fast irre an manchen andern, die seinen Nahmen tragen, und was bisher die höchste mögliche objective Vollkommenheit der Ausführung schien, erscheint wieder als untergeordnet. Wie nahe aber gränzt doch in der Kunst die Ausartung und der Mißbrauch selbst an das Höchste! An den Werken des Leonardo glaubt man die höchste Vollkommenheit selbst zu erblicken, und doch wenn man nun vergleicht und nachdenkt, sieht man grade in seinen Werken schon den ersten Keim von den Verkürzungen, Verdrehungen und Verrenkungen mancher Manieristen aus Michel Angelo's Schule auf der einen Seite, und dann auch die erste Veranlassung zu der Künstelei mit dem Helldunkel und der gezierten Anmuth der lombardischen Schule. Nicht nur ein falscher Begriff von Natur und Wahrheit, nicht nur die Nachahmung der Antike, deren Gesetze und Formen auf Mahlerei gar nicht anwendbar sind, hat die Künstler oft mißleitet, sondern die Theorie der Mahlerei selbst hat auch ihre eigenthümlichen Irrthümer hervorgebracht. Ich rede nicht von jenen modernen Kunstbegriffen und Grundsätzen, die man ästhetisch nennt, welche, wie sie ohne Grund und Gehalt waren, auch nichts haben hervorbringen mögen, weder Gutes noch Böses; sondern ich rede von der alten Künstler-Theorie selbst, als deren Vater wohl Leonardo angesehen werden muß. Den eigentlichen Gegenstand derselben bilden die Geheimnisse der Perspective; von da aus erstreckte sie sich auch weiter auf das Helldunkel, oder das Perspectivische in den Farben, und die Verkürzungen oder das Perspectivische in den Formen. Die übeln Folgen aber sind wohl weniger aus dem Irrigen, was etwa in den Voraussetzungen oder Folgerungen mit unter laufen mochte, herzuleiten, als daraus, daß man über dem, was nur Mittel und äußeres Werkzeug ist, je mehr und mehr das Wesentliche vergaß und hintansetzte. Das Wesentliche aber ist die göttliche Bedeutung, welche allein die Schönheit zur Schön-

heit, und das Ideal zum Ideal macht. Was man ohne diese Beziehung von Schönheit und Ideal redet, ist nur ein Geschwätz ohne Inhalt, und bloßes Nachsprechen philosophischer Denkformeln, von deren ursprünglichem Sinn jene guten Aesthetiker wenig Kunde haben mögen. Den Beschluß macht ein Gemählde des Perugino, Nr. 1167, welches die Mutter Gottes in einer Glorie von Engeln darstellt; unten stehen in schlichter Ordnung St. Michael und Johannes, Katharina und die heil. Lucia, anbetend in frommer Begeisterung. Hier ist jene Flamme der Andacht, jene himmlische Liebe in vollendetem Glanze sichtbar, welche das Ziel aller Mahlerei ist.

So wären wir nun wieder in der modernen Hauptstadt der Welt, wie sie hier genannt wird, angelangt, wo das geschäftige Leben im beständigen beweglichen Sinnengenuß, unter dem alles verhüllenden Staube, unaufhaltsam durch einander wirbelt, bis endlich auch dieses Element dem noch weniger erfreulichen Schlackerregen, mit dem beginnenden Winter, den ganzen Spielraum und alle Wege der vielbefahrnen Straßen überläßt.

Wie fern steht doch die jetzige Welt der Kunst und dem Schönen! Was Paris Köstliches von solchen Werken besitzt, ist hier in wenigen Sälen zusammen eingeschlossen, als einsamer Zufluchtsort aus dem Geräusch des Tages, für den stillen Sinn, der solchen höheren Eindrücken und Empfindungen aufsuchend nachgeht. Draußen im Leben wird nichts mehr davon gefunden; alles ist nur auf den bequemsten Genuß gestellt, wie zum eilenden Raube des flüchtigen Tages, und die allgemeine Formlosigkeit des Daseins, der Gebäude und Kleidungen, wie aller Gebilde und Zierden des Lebens, wird nur hier und da unterbrochen durch die schimmernden Einfälle und eigensinnigen Launen der schnell wechselnden Mode.

Sollte es denn immer so bleiben und nie anders werden? Sollte die Kunst nicht endlich an die Stelle der Mode treten können und von neuem das ganze Leben mit einer gleichförmigen Bildung veredeln und durchdringen, so wie es bei den Griechen

war und in andrer Art auch in dem katholischen Mittelalter gewesen ist? — An den Ideen von der Kunst, an der Bewunderung dafür, und selbst an der Erkenntniß des noch von ehemahls her vorhandenen Schönen, fehlt es grade nicht an einzelnen Punkten; wohl aber an der Ausführung und dem lebendigen, allgemeinen Eingreifen in das wirkliche Leben. Zwar der Mahler mag wohl, unabhängig wie der Dichter oder der Philosoph, als Einsiedler in seiner Werkstätte, abgeschieden von seiner Zeit und unbekümmert um sie, bestehen, und seine höheren Kunst-Ideen in eigenthümlichen Werken bildend vollenden. Sobald aber von einer allgemeinen Umgestaltung die Rede wäre, so darf doch nicht vergessen werden, daß die Architektur den festen Grund und Boden und den gemeinsamen Träger aller andern bildenden Kunst enthält, und daß die Erneuerung von hieraus ihren Anfang nehmen müßte, und zwar von einer künstlerisch sinnvolleren Structur der Wohngebäude; da nur von einem neuen Leben auch eine neue Epoche in der Kunst ausgehen könnte. Dazu fehlt es nun ganz an jedem möglichen Anhaltspunkt in der allgemeinen Kunstlosigkeit dieser Zeit. Die romantische Bauart des Mittelalters mag man wohl auch jetzt an einzelnen Lustschlössern im Kleinen nachahmend anwenden, wie dieses auf den britischen Landsitzen häufig geschieht; die Mittel sind gegeben, und kein Hinderniß steht entgegen, nur der Sinn ist nicht mehr derselbe. In dem altchristlichen Baustyl und symbolischen Sinn, könnte man noch immer Kirchen erbauen, kunstreich wie jene gedacht, und vielleicht noch schöner ausgeführt. Bis jetzt aber geht die Gesinnung der Zeit mehr dahin, die alten Gotteshäuser ihrem Verfall zu überlassen, als mit Unkosten und ausdauerndem Eifer neue zu gründen und zu errichten. Es bleibt uns daher für die Kunst nur die Erinnerung der großen alten Zeit übrig, und die Hoffnung einer reicheren Zukunft; um indessen die Erkenntniß des Schönen in treuer Brust zu bewahren, wenn gleich ihr kein lebendiger Anklang in der Gegenwart mehr entsprechen möchte, bis ein neuer Aufschwung der Kraft und der Zeit dem Geiste eine andre Wendung gegeben hat, und das Große wieder möglich wird.

III.

Vermischte Aufsätze.

1.

Schloß Karlstein bei Prag. 1808.

Einige Stunden entfernt von der alten Königsstadt Böhmens liegt in einer einsamen Gegend das Schloß Karlstein. Aus einem tiefen Waldesthale erhebt sich die Felsenburg, rings von andern umgrünten Hügeln und waldigem Gebirge bekränzt. Es ist ein Denkmahl jenes Karl, der als Kaiser der Vierte seines Nahmens, gegen das Reich allerdings stiefväterlich gesinnt, für sein Böhmen aber ein wahrer und liebevoll sorgender Vater und segenreicher König war, dessen Nahmen und Andenken noch lebendig ist in Böhmen, wie die Sage von einer goldenen und glücklichen oder doch glorreichen Zeit.

Da die Burg, obwohl noch ganz dastehend, durch keine Erneuerungen verändert worden, so versetzt sie uns in ihrer halb verfallenen Gestalt desto lebhafter in die alte Zeit und erregt in dem Betrachter eine Fülle großer historischer Erinnerungen: an Karl, an die Hussitenzeit, an alte Fehden, an so manche im Verborgenen geschehene furchtbare That der Gerechtigkeit oder grausamer Rache; aber auch an die Frömmigkeit jener vergangenen Zeit, ihre schöne Kircheneinrichtung und an die damahls auch in diesen nordischen Ländern erwachende Kunst.

Es enthält das Schloß Karlstein in der That außer vielen andern Merkwürdigkeiten auch einen reichen und seltenen Schatz für die Geschichte der ältesten Mahlerei. Es schließen sich

diese Denkmahle der Mahlerkunst in Böhmen auf der einen Seite an die altdeutsche Schule, auf der andern an die ältesten christlich-griechischen Bilder. Denn der eine von den beiden Meistern, welche die dortigen Kapellen durch ihre Kunst vorzüglich verziert und verherrlicht haben, war ein Deutscher, Wurmser aus Strasburg. Die Heiligenbilder des Theodorich von Prag aber sind ganz in dem Styl, welchen man in Italien und Deutschland in der frühesten Epoche der christlichen Kunstgeschichte den neugriechischen zu nennen pflegt.

Die Wandgemählde von Wurmser in der Marien-Kapelle sind sehr zerstört und verdorben. Größtentheils vortrefflich erhalten aber sind die Heiligenbilder von Theodorich von Prag in der Kreuz- oder Kron-Kapelle im Thurme. Auch von den Plafonds in den Fenstergewölben sind einige besser erhalten, als die in der Marien-Kapelle; besonders gut erhalten fand ich einen englischen Gruß und eine Anbetung der heiligen drei Könige. Eines dieser Wandgemählde stellt das apokalyptische Lamm mit sieben Hörnern dar, welches die sieben Churfürsten anbetend verehren. Es wird ebenfalls Wurmsern zugeschrieben.

Für das Auge am anziehendsten und für die Kunstgeschichte unstreitig am wichtigsten sind die Heiligenköpfe von Theodorich. Es sind derer etwa noch 120, alle meistens in einem Format, Brustbilder etwas über Lebensgröße; was mir um so mehr auffiel, da die meisten von den altchristlichen Heiligengemählden in griechischem Styl, die ich wohl sonst in Kölln, den Niederlanden oder zu Paris gesehen, vielmehr etwas kleiner als die natürliche Größe waren.

Theodorichs Bilder sind sämmtlich auf geblümtem Goldgrunde, die Gewänder theils einfarbig, meistens blau und roth, theils mit goldenen Blumen und Sternen besäet. Die ganze Kapelle muß überhaupt ehedem, da alles noch frisch war, einen prachtvollen und fast blendenden Eindruck vom höchsten Farbenglanze gemacht haben; da überall, Wände und Gewölbe, von Gold und hellen Farben schimmernd, auch mit Sinnbildern und bedeutenden Zierathen reichlich geschmückt waren, unter denen, besonders die gevierten deutschen Kreuze häufig angebracht sind. Die Köpfe sind durchge-

hends ausdrucksvoll, weich von Blick und Farbe, viele von hoher Schönheit; wie man es schon weiß, daß die Köpfe auf den ältesten Gemählden zu sein pflegen; sinnvoll und edel gestaltet, tief gefühlt und so glücklich und leicht hingemahlt, daß der neuere Künstler es wohl beneiden möchte. Dieß findet sich oft selbst da, wo andre Theile noch fehlerhaft, künstliche und schwerere Stellungen, wenn der Mahler sie versuchte, mißlungen und verzeichnet sind. Fehler dieser Art wird der gelehrte Zeichner indessen seltner an Theodorichs Bildern zu bemerken Gelegenheit finden, weil es eben nur Brustbilder sind, in der einfachsten Stellung. Mit andern Köpfen der ältesten Gemählde verglichen, dürften sie nach meinem Gefühl zu den vorzüglichen dieser Gattung gehören. Als ein Bildniß von besonders hoher Schönheit bemerkte ich das der heiligen Ludmilla. Es ist gerade ausschauend, der Hals mit einem Tuche umwunden, die Hände zum Beten emporhaltend. Der heilige Sigmund könnte als Beispiel eines schönen alten Kopfes gelten, wie St. Vitus eines jugendlichen. Ferner Johannes der Evangelist; Jacobus, der aber sehr gelitten hat, unter den Aposteln; ein heiliger Einsiedler, oben am Guckfenster, wo auch der heilige Hieronymus sich befindet, mit einem Pilgerstabe in der Hand; viele halten ein Buch. Alle diese, auch die heilige Elisabeth und Barbara fielen mir auf, als vorzüglich schön. Ein heiliger Thomas auf der Prager Universitäts-Bibliothek kann den Freunden der Kunst wenigstens einen vorläufigen Begriff geben. Doch muß man mehrere dieser Bilder gesehen haben, um die Idee davon ganz zu fassen. Obwohl nun die durchaus ähnliche und gleiche Behandlung einer so großen Anzahl von Bildnissen etwas Einförmiges hat, so muß man dagegen gestehen, daß die Köpfe fast durchgehends groß gedacht und in einem hohen Style sind.

Den Altar zierte ein Ecce Homo, wenn ich nicht irre, von Thomas von Mutina; aber ganz verstümmelt, der Kopf fehlt.

Die ganze Verzierung der Kirche und ihrer Wände durch eine so große Menge gleichförmiger und gleich großer Heiligenbilder, erinnert noch einigermaaßen an die innre Einrichtung der griechischen Kirchen, welche von der katholischen so ganz verschieden ist. Eine Verschiedenheit, welche auch auf die Anwendung der

Mahlerei einen sehr großen und wesentlichen Einfluß gehabt hat. Da die Messe in der griechischen Kirche im Verborgnen gefeiert wird, so entsteht das Bedürfniß, die Wand, hinter welcher dieses geschieht, und aus deren Mittelthür der Priester zu bestimmten Zeiten mit dem Heiligthume hervortritt, mit Bildern zu verzieren und anzufüllen, weil die Augen der Andächtigen, welche an der heiligen Handlung Theil nehmen, stets dahin gerichtet sind. Es soll diese Wand gleichsam als ein reichgezierter Teppich und mit schönen Sinnbildern bedeckter Vorhang vor dem verborgnen Allerheiligsten erscheinen, und das Auge und Gemüth der Frommen immerwährend mit heiligen Gedanken und Bildern erfüllen. Ein einziges großes Alfresco-Gemählde würde für diesen Zweck und für die stete und anhaltende Betrachtung nicht so dienlich und anwendbar sein; man wählte also, den ganzen Raum mit einer Menge kleiner und durchaus gleichförmiger Bilder anzufüllen.

In der katholischen Kirche aber, welche das Mysterium nicht im Verborgnen feiert, und den Altar dem Auge nicht entzieht, wird eben dadurch der Hochaltar nun auch für den Architekten und Mahler das Hauptziel und der Mittelpunkt des Ganzen, welchen herauszuheben, und auf jede Weise zu verherrlichen, alle Kräfte der Kunst aufgeboten werden müssen. Die großen Hauptaltar-Gemählde, welche hierzu erfordert wurden, sind mit eine von den Veranlassungen gewesen, welche der Mahlerei in der abendländischen Kirche einen ganz neuen Spielraum, und einen höheren Schwung gaben. Aber es erforderte lange Zeit, ehe die abendländische Kunst diese höheren Stufen einer freien Bewegung und umfassenden Größe erreichte; und erst sehr allmählig überschritt man die engen Gränzen, jener obwohl sinnvollen und geistig schönen, doch beschränkten und einförmigen ältesten christlichen Mahlerei. Einen dieser merkwürdigen Anfangspunkte der neuern Kunst, und ehrwürdigen Reste des christlichen Alterthums zeigt uns der böhmische Theodorich in den Denkmahlen des Karlstein. Nur einen Tag konnte ich, auf einer Durchreise von Prag aus, der Betrachtung dieser Kunstschätze widmen. Das wenige, was ich aus der Erinnerung und nach dem, was ich mir darüber aufge-

zeichnet, hier mittheile, soll nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit allgemeiner darauf hinzuwenden; vorzüglich auch die Aufmerksamkeit solcher, welche nähere Gelegenheit und den Beruf haben, diese merkwürdigen Alterthümer noch genauer zu untersuchen.

In den letzten Jahren hat man nicht bloß in Deutschland, sondern auch in Italien eingesehen, wie wichtig für die Kunstgeschichte auch die ältere Epoche der Mahlerei ist; man hat angefangen, das schöne Emporkeimen und die ersten Blüthen der neuern Kunst, aus denen alles Nachherige doch erst entstanden ist, besser zu beachten und zu würdigen. Möchten auch Böhmens Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen, und den Karlstein, der es gewiß verdient mit seinen Schätzen zum Gegenstande eines künstlerischen Nationalwerks machen! Als Vorbild dafür würde ich das vortreffliche Werk über das Campo Santo zu Pisa vorschlagen. Hier sieht man den rohen Anfang eines noch ganz unbeholfenen Kunststrebens im Buffalmacco; die kühnen und seltsamen Fantasien, in denen Orgagna dem Dante zu vergleichen ist; jene Fülle von edlen Gestalten, den Reichthum und das Großgedachte in den Compositionen des Benozzo de Gozzoli, durch welche dieser herrliche Mahlergeist es wohl verdient, wenn die Herausgeber jener Denkmahle ihn den Raphael unter den alten Mahlern nennen.

Möchte nur nicht so manche Klage, welche in jenem Werke über die Vernachlässigung dieser alten Gemählde und Kunstdenkmahle in Italien erhoben wird, auch unter uns anwendbar sein. Die zerstörenden Wirkungen der Zeit verursachen ohnehin schon an den Hervorbringungen der Kunst manchen nie zu ersetzenden Schaden. Möchte dieser unvermeidliche Verlust nur nicht so oft absichtlich durch den Unverstand der Menschen noch vermehrt werden, durch den herrschenden Stumpfsinn und ein gedankenloses Verderben der Alterthümer. So wurden zwei Meisterwerke von Giotto, in jenem mit Alfresco-Gemählden der ersten Meister verzierten Umgange zu Pisa, zum Theil zerstört, um dem Herrn Algarotti an selber Stelle ein Denkmahl zu errichten. Zwei andere Gemählde von Gozzoli wurden gleichsam durch Inschriften und Büsten fast ganz verdorben. So wie jede Zeit ihre eigne Art von Barbarei hat,

so zeichnete sich unsere neueste besonders durch die aus, daß sie, obwohl sonst in jedem noch so entfernten Weltalter bewandert, nur ihre eigne nächste Vorzeit und das vaterländische Alterthum ganz verkannte, und unter dem ersonnenen Nahmen einer Finsterniß des Mittelalters diese wichtige Epoche der Menschheit unverständig zu schmähen gewohnt war, worüber denn manche merkwürdige Denkmahle der einheimischen Kunst und Geschichte bis jetzt unbeachtet, und der Vergessenheit oder gar der Zerstörung überlassen geblieben sind.

Ich bin weit entfernt, den Theodorich von Prag als Mahler mit einem Giotto oder Gozzoli vergleichen zu wollen. Allein daß Theodorichs Bilder keinesweges gering zu schätzen sind, und ein sehr merkwürdiges Glied in der Entwicklung der fortschreitenden Kunst ausmachen, darin werden mir wohl alle Sachkundigen beistimmen, wenn diese Alterthümer erst allgemeiner bekannt sein werden.

Das Schloß Karlstein ist nicht bloß artistisch merkwürdig, sondern auch ein historisches Denkmahl alter Nationalerinnerung für ganz Böhmen. Wollte man daher unserm Wunsche gemäß, der ausführlichen Darstellung desselben, ein dem Gegenstande angemessenes künstlerisches Werk widmen, so würden einige landschaftliche Ansichten von der Gegend und der Lage der Burg selbst, so wie architektonische Zeichnungen von dem Gebäude und seinen Merkwürdigkeiten, mit in den Plan gehören. Was die Gemählde betrifft, so würde es vielleicht möglich sein, selbst von den halberloschenen Wandgemählden durch Ansprengung und das in diesem Falle übliche Verfahren, einige so weit wieder anzufrischen, daß ein geschickter Zeichner wenigstens die Umrisse davon nehmen, und uns mit der Composition bekannt machen könnte. Von Theodorichs Heiligenbildern würde es freilich, um eine Idee davon zu geben, zureichend sein, nur eine Auswahl und nicht eben alle mitzutheilen. Doch dieses müßte nur dann geschehen, wenn die Schranken des Werks es durchaus nicht anders verstatteten. Der Kunstfreund, der sich nicht selbst an Ort und Stelle begeben kann, wird doch immer gern alle vor sich sehen wollen. Verdienen dürften sie es auch wohl alle, gekannt zu werden; und es ist in einem solchen Falle ungleich besser, zu vollständig als mangelhaft zu sein.

2.

Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr. 1823.

Dieses für eine Kirche bestimmte Altargemählde, ist acht Schuh, neun Zoll hoch, und fünf Schuh breit. Es enthält nur zwei Figuren, die Heilige selbst und den Engel daneben, beide in den Wolken schwebend; die Gestalt der Heiligen ist sechs Schuh hoch, der Engel nach Verhältniß. Es ist eine große Composition, in der Ausführung unter allen Werken dieses Künstlers eine der gelungensten.

Die Kritik pflegt in einem solchen Falle, bloß bei Allgemeinheiten stehen zu bleiben, oder auch ganz in das Einzelne zu gehen. Man lobt die richtige Zeichnung, die edle Form, den lebhaften Ausdruck; oder auch, man findet hier einen Arm zu voll, eine Hand zu mager, ein Licht zu grell, einen zarten Reflex besonders glücklich, und wie die üblichen Formeln sonst weiter heißen, durch welche man eigentlich dem Gegenstande selbst, und dem rechten Begriff und eigenthümlichen Werth einer wahrhaft künstlerischen Darstellung um nichts näher gebracht wird. Das lebendig umfassende Kunsturtheil dagegen, geht vor allem darauf aus, die Idee des Werkes in seiner ganzen, vollen Eigenthümlichkeit richtig zu verstehen; denn ist diese einmahl klar ins Licht gestellt, so findet sich mehrentheils von selbst, in wie fern der Künstler jene Idee vollkommen glücklich erreicht hat, oder ihr nur ungenügend entsprach; und alle jene Bemerkungen über einzelne Mängel oder be-

sondere Vorzüge finden dann leicht ihre richtige Anwendung, und erhalten auch erst in diesem Zusammenhange ihre rechte Bedeutung.

Was aber die Idee in dem vorliegenden Gemählde betrifft, so sind es vorzüglich zwei Dinge, welche dieses Bild in der Auffassung und Behandlung des Gegenstandes eigenthümlich auszeichnen; einmahl, daß der Heiligen ein Engel zum Begleiter gegeben worden, welches aus der Legende zu verstehen ist, an welche sich dieses Gemählde auf das genaueste anschließt. Die zweite eigenthümliche Eigenschaft ist, daß die Heilige hier nicht bloß, wie sonst gewöhnlich mit dem verklärten Ausdruck der Anbetung oder der Seligkeit dargestellt erscheint, sondern wie sie mit rührender Theilnahme und liebevollem Blick aus dem umgebenden Himmelsglanze auf den irdischen Wohnort der Sterblichen herniederschaut.

Der Engel mit seinem Lilienstengel, welcher die Heilige so hold umschwebt und anlächelt, ist auch in den Sphären des Himmels ihr beständiger Begleiter, so wie er schon nach der Legende an der Geschichte ihres irdischen Kampfs einen wesentlichen Antheil hatte. „Cäcilia, so lautet die Erzählung *), welche ganz das Gepräge der geschichtlichen Wahrheit an sich trägt, eine Römerin von vornehmer Abkunft, war von ihrer frühesten Kindheit an in den Grundsätzen des christlichen Glaubens unterrichtet, und hatte sich als Jungfrau Gott verlobt. Als sie aber nachher dem Valerianus gegen ihren Willen vermählt ward, so sprach sie zu ihm in der Hochzeitsnacht folgende Worte: „Valerianus! ich stehe in dem Schutze eines Engels, welcher meine Reinheit bewacht; hüte dich daher, etwas zu thun, wodurch der göttliche Zorn gegen dich erregt werden könnte. — Der Jüngling, von dieser Rede betroffen, wagte es nicht, sie zu berühren; ja er fügte sogar noch hinzu, daß er selbst an Christus glauben wolle, wenn er auch den Engel sehen könnte. Als ihm Cäcilia darauf sagte, daß dieses nicht möglich sei, wenn er nicht getauft würde; zeigte

*) **Breviar. Roman. die XXII. Novembr.** Der h. Urbanus folgte im Jahre 223 dem Papste Calixtus nach, und hat sieben Jahre regiert; er wird auch als Märtyrer verehrt. S. Leben der Heiligen. Th. I. S. 901.

er sich, aus Verlangen, den Engel zu sehen, auch dazu bereit. So ging er dann, von der Jungfrau beredet, zu dem Papst Urbanus, welcher während der damahligen Verfolgung in den Katakomben verborgen lebte, und wurde getauft. Diesem Beispiele folgte auch sein Bruder Tiburtius, welcher auch den Engel sah, und beide empfingen dann die Siegerkrone des christlichen Heldentodes, noch früher als jene heilige Römerjungfrau selbst, welche der Richter zuerst nach dem Erbe und Vermögen jener Beiden befragte, welches aber schon unter die Armen vertheilt war.

Der Märtertod der Heiligen wird um das Jahr 230 angesetzt; von den ältesten Zeiten ward ihr Fest in Rom feierlich begangen, und schon im vierten Jahrhundert gab es eine ihr gewidmete Kirche daselbst *). Wie allgemein und hoch sie verehrt worden, erhellt vorzüglich auch daraus, daß ihr Nahme, unter denen der sieben heil. Frauen und Jungfrauen, welche im Kanon der Messe angerufen werden, mit befindlich ist. Noch wird von ihr erwähnt, daß ihr Herz von besonderer Liebe gegen Gott und sein Wort entbrannt war, indem sie auch das Büchlein des Evangeliums im Busen zu tragen pflegte; so wie, daß sie den Herrn gern und häufig im Gesange mit Psalmen und Lobliedern verehrte. Daher ist denn wohl die Ueberlieferung entstanden, daß sie als Schutzheilige der Musik verehrt und ihr auch die Erfindung der Orgel beigelegt, oder wenigstens dieses Werkzeug und Organon der Verherrlichung Gottes und des kirchlichen Gesanges, als ihr besonders gewidmet betrachtet wird; obwohl geschichtlich genommen, die Anwendung der Orgel zur gottesdienstlichen Feier einer viel spätern Epoche angehört, als jenem christlichen Heldenalter der Katakomben und der ersten Märtyrer.

Unser Künstler hat daher auch, der geschichtlichen Idee durchaus treu, die auf den Bildern der heiligen Cäcilia schon herkömmliche Orgel, nur in den Vorgrund zur linken Seite, als Symbol zur Erinnerung angebracht, ohne ihr weiter eine Hauptstelle in der Bedeutung des Ganzen einzuräumen. Die Heilige

*) S. in dem Leben Jesu und der Heiligen. Wien, 1822. Th. II. S. 812.

ist, nach der Wahrheit, wie eine Fürstin, mit dem Diadem geziert, in Römertracht. Die Siegerpalme in der Rechten träufelt von den rothen Lichttropfen ihres verklärten Blutes, wie von den Thautropfen der ewigen Morgenröthe. Die Kleidung und alle übrigen Zeichen sind an einem solchen Bilde als bedeutende Attribute zu betrachten, welche aus dem besondern Charakter und Ausdruck des Ganzen verstanden und erklärt werden müssen. Dieser eigenthümliche Charakter aber liegt hier, wie schon oben bemerkt wurde, in dem Ausdruck des liebevollen Mitleidens, mit welchem die Heilige aus den hohen, aber sanften und gefühlvollen, himmelblauen Augen zur irdischen Sphäre niederblickt. Wenn die katholische Kirche lehrt, daß wir nächst Gott auch die Heiligen um ihre Fürbitte anrufen sollen, und dieser Fürbitte eine vielfältig fruchtbare Wirksamkeit beilegt; so dürfen wir uns jene verklärten Wesen auch nicht so denken, als seien sie ganz unthätig, bloß in dem Genuß der eigenen Seligkeit versunken; sondern müssen sie uns vielmehr vorstellen, als durchdrungen von heiligen Liebesflammen und himmlischem Mitleiden; theilnehmend also, so wie es einem jeden unter ihnen bestimmt und aufgegeben sein mag, an allem, was im irdischen Leben vorgeht; an demjenigen nähmlich, was zur Verherrlichung Gottes und zur Verbreitung der göttlichen Gnade dienen kann. Diese liebevolle Theilnahme der Heiligen an dem irdischen Streben nach dem Göttlichen, ist die eigenthümliche Grund-Idee dieser Abbildung der heil. Cäcilia, und darauf zielt auch alles Einzelne in der Umgebung, wenn wir es nach der geistlichen Bildersprache der Schrift und der kirchlichen Bezeichnungsweise deuten wollen.

Mit einem reich gefalteten, grünen Gewande ist die Heilige umkleidet, und mit goldenem Gürtel und zwiefacher goldner Armspange am rechten Arme angethan. Das Gewand bedeutet die Sphäre, die grüne Farbe bezeichnet die irdische; der Gürtel geht auf das Geschäft, Gold ist das Sinnbild der geläuterten Vollkommenheit, oder der Reinigung und Heiligung der Seelen. Jene Seelen also, welche ihrem Herzen empfohlen sind, wünscht die Heilige zur reinsten Vollkommenheit geläutert zu sehen. Und wie nun ihre Gedanken und Sinne, in so liebevollem Geschäft, zur irdischen Sphäre

hernieder schweben, so sind auch die Füße also gebildet, und die römischen Sandalen an denselben mit einem schmalen, schwarzen Bande festgebunden; zum Zeichen, daß sie herabgesenkt sind in die dunkle Welt der Trübsal und Trauer. Die lichtbraunen Haare, welche die lebendige Fülle jener geistigen Kraft und liebevollen Theilnahme bezeichnen, strömen in reichen Locken, wie in zarten Wellen, zu beiden Seiten lang über die Schultern hernieder. Der rechte Arm bedeutet die Handlungen und Werke, der linke die Begierden und Wünsche. Darum ist die linke Hand auf die Brust gelegt, in welcher der Nahme des Ewigen eingeprägt, und welche ganz mit dem Feuer der göttlichen Liebe erfüllt ist. Solche Attribute, welche ganz über die Natur hinausgehen, wie hier der geheimnißvolle Nahme in zartem Glanze auf der Brust der Heiligen durchschimmert, geben einem Bilde recht eigentlich das Gepräge einer symbolischen Darstellung; wie dergleichen Attribute, in anderer Art, auch in der antiken Kunst genugsam vorkommen. Der rechte Arm der Heiligen ist mit einer zwiefachen goldenen Armspange gezieret, die eine auf dem Vorderarm selbst, die andere am Oberarm über dem Gewande; welches, nach der schon oben gegebenen Erklärung, auf die zwiefache Läuterung und Heiligung des innern Lebens und des äußern Wandels deutet. Den schon vollendeten Sieg ihrer eigenen reinsten Vollkommenheit, bedeutet das goldene Diadem, auf grünem Myrthenkranze ruhend. Wenn aber gleich ihr eigenes Haupt und Wesen mit einem lichten Feuerglanze der nie verlöschenden Liebesflammen umgeben ist; so umstrahlt dasselbe in einem zweiten, entfernteren Kreise, nicht mehr das reine weiße Himmelslicht, sondern das gebrochene Licht des mannichfaltigen irdischen Daseins, zu welchem ihr liebevolles Mitleid sich herniederneigt: der farbige Glanz des Regenbogens, *) als Sinnbild

*) Das biblische Sinnbild des Regenbogens, als Erscheinung der sieben ursprünglichen Geisterkräfte, in welchen sich die Herrlichkeit der Schöpfung entfaltet, ist vom Raphael, so viel ich mich entsinne, dreimahl in Gemähldeu angewandt worden; auf der Disputa, in der Madonna de Foligno, und auf der Vision des Ezechiel in kleinem Maaßstabe, wo Jehova, inmitten der vier cherubischen Thiere, auf dem Regenbogen thront. Unter den großen deutschen Mahlern hat Eyck denselben auf seinem

der Versöhnung und des verklärten Leidens, oder des aus Schmerz und Wonne gemischten Lebens. Ein zwiefacher ähnlicher Regenbogenschein, aber weiter geöffnet und ferner, umglänzt aus dem gleichen Grunde, auch wieder die ganze Gestalt in der Mitte, bis unten zu den schwebenden Füßen. Und wie nun jene ursprünglichen Farbenstrahlen, in denen das Licht, oder vielmehr die Thräne, der Tropfen des irdischen Daseins in dem Meere der Ewigkeit, gebrochen wird, wenn sie im Lichte spielt, den sieben ewigen Klagetönen, welche den Grund-Accord der Musik im Leben wie in der Kunst bilden, entsprechen; so hat der Künstler auch aus der sinnbildlichen Orgel im Vorgrunde, noch wie im Wiederscheine, jene Regenbogenstrahlen hervorschimmern lassen, um den unsichtbaren Gedanken in künstlerischer Andeutung bis an die äußerste Gränze des noch Darstellbaren zu verfolgen.

Wenn nun die Betrachter dieses Bildes, statt der gewöhnlichen, am Clavier sitzenden Cäcilia, welche man unter diesem Nahmen schon zu erwarten und zu verlangen pflegt, von dieser Grund-Idee des liebevollen Mitleidens jener Heiligen, welche nicht bloß die Kunst der Töne, sondern auch die Musik der Gefühle und alle Harmonie des Lebens unter ihrem Schutze umfaßt, ausgehen wollten, und davon durchdrungen sein möchten; so würden sie die künstlerische Ausführung und hohe Gestalt der heiligen Cäcilia, wohl jener Idee ganz entsprechend, und in einem hohen Grade vortrefflich und gelungen finden. Die himmlische Lieblichkeit des Engels wird ohnehin leicht jedes Gefühl ansprechen. Farbe und Carnation sind überhaupt auf diesem Gemählde lobenswerth, und vorzüglicher als auf andern Bildern desselben Künstlers; das Ganze bildet Eine untheilbare hohe Lichterscheinung. Und somit überlassen wir denn Andern, mit dem künstlerischen Urtheil, zu welchem wir hier nur die nothwendige, erste Grundlage haben geben wollen, auch nach technischen Rücksichten in das Einzelne zu gehen. Auf dem Altar, in der bestimmten Kirche, wird das Bild an seiner rechten Stelle sein, und der lebendigen Wirkung nicht verfehlen.

---

jüngsten Gerichte, und Hemmelink in der Vision des heil. Johannes, auf einem Gemählde zu Brügge, angebracht; anderer Beispiele nicht zu gedenken.

Inhalt.

Seite

Vorrede . . . . III.

I. Gemähldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden, in den Jahren 1802—1804 7

Erste Sendung.

Von dem Lokal und dem zu Paris vereinigten Kunstkörper alter Gemählde; so wie von dem Standpunkte dieser Darstellung. Von einigen Werken der älteren italienischen Schule, und von dem eigenthümlichen Kunstcharakter und allegorischen Geist des Corregio. Von der Verwandtschaft des Corregio mit dem Leonardo, und von dessen Styl und Schule. Von der verschiedenen Behandlungsweise des Portraits bei den ältern Mahlern, bei Holbein und Leonardo, bei Titian und Raphael. Erste Andeutungen vom Charakter des Raphael überhaupt; und Beschluß von einigen altdeutschen Gemählden von Johann van Eyck, Hemmelink und Dürer. 9

Zweite Sendung.

Ausführliche Charakteristik des Raphael; und von dem Unterschiede zwischen der ältern italienischen Mahlerschule und dem neuern Styl. Von den christlichen Gegenständen für Gemählde und von der Art, wie die ältern Mahler die heidnischen Gegenstände behandelt haben. Von einigen merkwürdigen Gemählden der spanischen Schule; nebst Andeutung allgemeiner Grundsätze über die verschiedenen Gattungen der Mahlerkunst. 52

Dritte Sendung.

Reichthum der Kunst, dargestellt an einer mannichfaltigen Nachlese verschiedenartiger Gemählde der italienischen Schule.

Die Caritas von Andrea del Sarto, und eine Kreuzabnahme von Bramante; die heilige Agatha von Sebastian del Piombo. Ueber das Märterthum, als Gegenstand der Kunst, und über die ältesten Gegenstände und ersten Grundanschauungen der christlichen Mahlerei. Ueber Dürers Zeichnungen, als Entwürfe zu Gemählden. Die Madonna della Sedia und die heil. Cäcilia von Raphael. Gemählde von Le Sueur. Bemerkung einiger Alterthümer in den altfranzösischen Denkmahlen; über Glasmahlerei. Die Antiope von Titian. - - 86

Vierte Sendung.

Die Alexanders-Schlacht von Altdorfer. Gemählde der ältern niederländischen Schule zu Brüssel; großes Altarbild von Raphael eben daselbst. Düsseldorfer Gallerie; großes Märterthum von Dürer; der heilige Johannes und eine heilige Familie von Raphael. Guido und Rubens als zwei Extreme und Gegensätze in der manierirten Mahlerei. Ein Exemplar der heil. Margaretha von Raphael zu Kölln; einige Figuren von Heiligen auf Goldgrund, von Dürer. Alte köllnische Schule der Mahlerei; großes Altarbild von den heiligen drei Königen und den Schutzheiligen der Stadt Kölln. Eine Reihe von alten Bildern über das Leiden Christi in der Sammlung von Lieversberg. Bildniß des Kaisers Maximilian. Aufforderung an die Mahler der jetzigen Zeit. - = 128

II. Grundzüge der gothischen Baukunst; auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Theil von Frankreich. In dem Jahre 1804 bis 1805. = 171

III. Vermischte Aufsätze. = - = 231

1. Schloß Karlstein bei Prag. 1808 - = 233

2. Die heil. Cäcilia von Ludwig Schnorr. 1823 - 239

Gedruckt bei J. St. v. Hirschfeld.

In der Verlagshandlung und in allen Buchhandlungen sind zu haben:

Bürger, G. A., sämmtliche Werke. Neue, rechtmäßige, höchst elegante und sehr wohlfeile Ausgabe in 9 Bänden. Velinpapier, Schiller-Format, kl. 8. Mit Biographie, Portrait u. Facsimile. Wien 1844. In Umschlag broschirt 4 fl. 48 kr.

— — G. A., sämmtliche Gedichte (sammt Nachträgen, kritischen Anmerk. und Varianten-Sammlung zu den Gedichten. Ferner: Dido. Ein episches Gedicht, aus Virgil's Aeneis gezogen. — Bellin. Gesang. — Ueber Blumauer's Gedichte.) 3 Bde. Velinp. Schiller-Format kl. 8. (Aus den sämmtl. Werken besonders abgedruckt). Wien 1844. In Umschl. brosch. 1 fl.

Fénélon. Les aventures de Télémaque, fils d'Ulisse, d'après la dernière édition polyglotte (en 4to.) publiée à Paris, chez le libraire L. Baudry en 1837, avec la traduction allemande en regard, revue et corrigée avec soin. — (Mit gegenüberstehender deutscher Uebersetzung.) Complet in 2 Theilen, gr. 12. Wien 1840. 32 Bogen stark, Velinpapier, in gefärbten Umschlägen, nett brosch. 2 fl. 30 kr.

— — Les aventures de Télémaque, in französischer Sprache allein. 2 Theile in 1 Bande. Auf schönem weißem Druckpapier. In Umschl. brosch. 1 fl.

— — Begebenheiten Telemach's, in deutscher Sprache allein. 2 Theile in 1 Bande. Auf schönem weißem Druckpapier. In Umschlag brosch. 1 fl.

Iffland, A. W., sämmtl. Theaterstücke. Neue rechtmäßige (erste, ganz vollständige) Ausgabe in 24 Bdn. Schiller-Format, kl. 8., auf feinstem Velinpap. Mit Biographie des Verfassers, dann Portrait und Facsimile in Stahlstich. Wien 1842—1843. In Umschlägen elegant brosch. 8 fl.

Kotzebue, A. v., sämmtliche Theaterstücke. Die allervollständigste Original-Auflage, die im In- und Auslande bis Dato existirt. 30 Bände nebst 10 Supplementbänden (über 12400 Seiten stark). Schillerformat kl. 8. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier, mit ganz neuen großen Lettern und mit größter typographischer Eleganz gedruckt. Nebst Portrait und Facsimile des Verfassers in Stahlstich, biographischen Nachrichten über A. v. Kotzebue und einem Inhalts-Verzeichnisse seiner Theaterstücke. Wien und Leipzig 1840—1841. In Umschlägen neu broschirt 16 fl.

— — A. v., ausgew. pros. Schriften erzählender Gattung, enthaltend: die Romane, Erzählungen, Anekdoten und Miszellen. 45 Bände. Druck, Format und Papier ganz so, wie beim Theater. (Schiller-Format kl. 8.) Wien 1842—1843. In Umschlägen elegant brosch. 16 fl.

Kuffner, Chr., Phantasmion. Neuere Erzählungen, Novellen, Sagen, Mährchen und Bilder. 8. Wien 1839. In Umschl. brosch., statt 1 fl. um 30 kr.

— — Erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Ausgabe letzter Hand. 10 Bände, Velinp., Schiller-Format kl. 8. Wien 1843. In Umschlag brosch. 7 fl. 30 kr.

— — Erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. ☞ Neue Sammlung, oder 11. bis 20. Band. Enthaltend: die vorzüglichsten, theils neu bearbeiteten, theils bisher ungedruckten Romane, Erzählungen, Novellen, Mährchen, Sagen, Dichtungen und humoristischee Aufsätze. In 10 Bänden. Schiller-Format kl. 8. Auf Velinpap. elegant gedruckt, in Umschlägen brosch. Wien 1845—1846. 7 fl. 30 kr.

Lichtenberg (Georg Christoph), sämmtliche vermischte Schriften. Neue rechtmäßige, höchst elegante und ganz vollständige Ausgabe in 9 Bänden. Schiller-Format kl. 8. Mit Biographie, Portrait und Facsimile des Verfassers, nebst vielen Abbildungen (nach Chodowiecki) in Holz geschnitten. Wien 1844. Velinpap. In Umschlägen brosch. 6 fl.

— — Humoristische, satyrische, witzige und launige Schriften. (Aus dem Vorigen (Band 1—3 und 8—9) besonders abgedruckt). In 5 Bänden. Schiller-Format kl. 8. Mit Biographie, Portrait und Facsimile des Verfassers, nebst vielen schönen Abbildungen (nach Chodowiecki), in Holz geschnitten. Wien 1845. Velinpap. In gefärbten Umschlägen elegant brosch. 2 fl. 30 kr.

Mariensagen, die, in (dem Kaiserthume) Oesterreich. Gesammelt und herausgegeben von J. P. Kaltenbaeck. 8. Wien 1845. XIV. und 410 Seiten stark. Mit Vorwort, Literatur und chronologisch-alphabetischem Inhalts-Verzeichnisse. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier mit großen deutschen Lettern gedruckt, in gefärbtem Umschlage elegant brosch. 1 fl. 48 kr.

Mayrhofer, Johann, Gedichte. Neue Sammlung. Aus dessen Nachlasse, mit Biographie und Vorwort, herausgegeben von Dr. E. Freiherrn von Feuchtersleben. Wien 1843. Velinpap. Schiller-Format; kl. 8. In Umschlag broschirt 1 fl. 20 kr.

Mendelssohn, Moses, sämmtliche Werke. Original-Gesammtausgabe in Einem Bande. Als National-Denkmal des hehren Classikers edlen, würdigen Nachkommen in Berlin, Bonn, Leipzig 2c. (mit deren Einwilligung) gewidmet. 64 Bogen stark. Imperial-Octav. Wien 1838. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier mit neuen großen deutlichen Lettern höchst elegant und correct gedruckt, nebst dem (von Stöber) in Kupfer gestochenen Bildnisse und Facsimile des großen Weltweisen, dann Congreve-Titel. In Umschl. elegant brosch. statt 6 fl. (der Concurrenz wegen) um 4 fl.

Meyern, W. F., Dya-Na-Sore, oder die Wanderer. Dritte Original-Auflage. Vollständig in 5 Bänden. Schiller-Format, kl. 8. Druck, Format und Papier eben so elegant und ganz gleich mit Kotzebue's Theater, aus demselben Verlage. Auf feinstem Maschinen-Velinpapier, und in elegantem Umschlag brosch. Preis aller 5 Bände. 4 fl 30 kr.

— — W. F. (Verfasser von Dya-Na-Sore,) hinterlassene kleine Schriften. Mit Vorwort und Biographie Meyern's, herausgegeben von Dr. Ernst Freiherrn von Feuchtersleben. 3 Bände mit Facsimile. Schiller-Format, kl. 8. Wien 1842. In Umschlag brosch. 3 fl. 30 kr.

Prechtler, Otto, Gedichte. Erste Gesammtausgabe, 288 Seiten stark. Auf Velinpapier. Wien 1844. Schiller-Format kl. 8. In Umschlag brosch. 1 fl. 20 kr.

Rechtsbücher, die Oesterreichischen, des Mittelalters. Herausgegeben von J. P. Kaltenbaeck. I. Reihe. Die österreichischen Pantaidingbücher. 1. bis 4. Lieferung. Lexicon-Octav-Format, in 2 Colonnen, auf feinem Velinpapier gedruckt. Wien 1845—1846. In Umschlag brosch. Subscrip. Preis pr. Lieferung 1 fl. 30 kr.

Stierle-Holzmeister, J., gesammelte humoristische Novellen, Erzählungen und Gedichte. Erste Original-Gesammtausgabe in 3 Bänden. Velinpapier. Schiller-Format kl. 8. Wien 1844. In Umschlägen brosch. 3 fl. 40 kr.

Staatliche Bibliothek Passau

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Schlegel, Friedrich <<von>>,

Fried. v. Schlegel's sämmtliche Werke

Bd.: 6

Wien 1846

Passau, Staatliche Bibliothek -- S nv/Hf 75/2-5/6(2)
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11341342-0